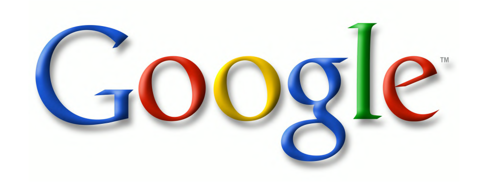






Wisconsin Historical Society
Founded 1849



GALERIE

DU

MUSÉE NAPOLÉON.

TOME TROISIÈME.

3

GALERIE
DU
MUSÉE NAPOLÉON,

PUBLIÉE PAR FILHOL, GRAVEUR,

Et rédigée par LAVALLÉE (JOSEPH), *Secrétaire perpétuel de la Société phylotechnique, des Académies de Dijon et de Nancy, de la Société royale des Sciences de Gottingue, etc.*

DÉDIÉE

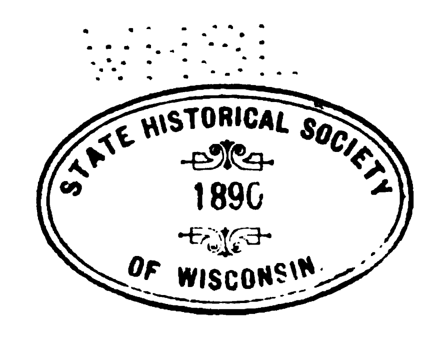
A S. M. L'EMPEREUR NAPOLÉON I.ER

TOME TROISIÈME.



PARIS,
Chez FILHOL, Artiste-Graveur et Éditeur, rue des Francs-Bourgeois Saint-Michel, N.° 785.

DE L'IMPRIMERIE DE GILLÉ FILS.
AN XII. — 1804.



DE L'ÉTAT DES ARTS

CHEZ LES ROMAINS.

Nous venons de voir que les Grecs cultivèrent et perfectionnèrent les arts par sentiment, nous allons voir que les Romains ne les adoptèrent que par orgueil. Les Grecs les chérirent, parce qu'ils honoraient la patrie; les Romains ne les souffrirent, que parce qu'ils la décoraient; enfin, pour faire comprendre à ce sujet la différence de l'esprit national en Grèce, ils ne pouvaient être exercés que par des hommes libres; à Rome, la profession d'artiste n'était le partage que des esclaves; c'est-à-dire, que là ils étaient un objet d'amour, et ici un objet de faste.

On ne sera point surpris de cette différence, si l'on se rappelle combien, sur-tout dans les premiers siècles de la Ville Fondée, il existait peu d'analogie entre les régimes, les principes, les mœurs et les vœux des deux peuples; car ce serait une grande erreur de croire que parce que Rome envoya demander des lois à Athènes, les Romains eussent la moindre volonté de se modeler sur les Grecs. Ces lois démandées n'étaient autre chose que la déclaration

des droits imprescriptibles concédés par la nature à tous les hommes ; c'était le tableau précis du juste ou de l'injuste, ou, pour mieux dire, la sagesse écrite, applicable à toutes les sociétés, quelles que fussent leurs constitutions politiques ; et parce que cette communication s'était ouverte entre le Tibre et la Grèce, les Romains n'étaient pas pour cela plus imitateurs des Grecs que nous ne le sommes des Bisantins, parce que chaque jour nous consultons Justinien.

La Grèce n'était que guerrière, mais Rome était essensiellement conquérante : un état de paix ne contrariait point la première, mais, pendant de longues années, du moins, un état de paix eût compromis la seconde. Le courage est nécessairement l'une des qualités d'un peuple guerrier, et il est de la nature du courage d'élever l'ame : dès que l'amour pour les armes n'exclut pas celui pour la paix, si cette magnamité se voit privée de l'aliment des combats, et se replie sur les autres objets capables de procurer la gloire, et les arts profitent de cette disposition des esprits : voilà ce qui se passait dans la Grèce. A Rome, au contraire, l'état de paix n'était que le ferment des dissensions publiques ; les arts ne pouvaient se glisser parmi des Plébéïens, qui n'avaient ni assez de biens pour assouvir l'avarice des Patriciens, ni assez de puis-

sance pour dérober aucuns momens au besoin sans cesse renaissant de la révolte, la guerre était donc pour le gouvernement de la répuplique romaine un moyen de police intérieure, dont il usa pendant cinq ou six cents ans, non pas seulement par nécessité, mais quelquefois même sur le moindre soupçon de troubles prochains. Ainsi l'on peut dire que les portes de Rome étaient fermées aux arts, moins encore par la disposition des esprit, que par le vice de la constitution, puisque la guerre, leur plus grande ennemie, importait au maintien de l'autorité, et que la paix n'était que le signal de la discorde, dont la présence ne les effarouche pas moins.

A cet obstacle puissant qui ne pouvait être vaincu, et ne le fut en effet que par une entière subversion dans les principes du gouvernement, il faut ajouter celui dont l'origine se puisait dans la sévérité des mœurs républicaines, que depuis l'expulsion des Tarquins jusqu'au dénouement de la dernière guerre punique, les plus illustres et les plus considérables familles de Rome affectèrent avec une austérité telle, qu'aux yeux de la sagesse, elle passerait plus pour un sentiment de vanité que pour véritable amour de la vertu. Si nous ne devions pas à l'étude de l'histoire l'incontestable certitude que le sénat de Rome comptait pour rien dans sa conduite l'expérience des autres peuples, et que le peu de relations ouvertes

alors entre les nations, ne lui permettait guère de juger, par les rapprochemens et les comparaisons, des plus sûrs moyens de dominer, que dans la suite la politique perfectionnée ne dévoila que trop peut-être aux gouvernemens, on pourrait soupçonner que cette haine des plus grands hommes de la république pour les connaissances humaines, et que Caton, dans des tems postérieurs, exprimait encore avec tant de véhémence, n'était qu'un prétexte pour entretenir le peuple dans l'ignorance, et le retenir ainsi plus sûrement dans la dépendance de l'aristocratie patricienne; mais non, la vérité exige que l'on convienne que la politique n'entra pour rien dans cette espèce d'éloignement pour les sciences et pour les arts. Il partait d'un véritable amour pour la simplicité et peut-être aussi pour la fierté républicaine, qui eût regardé comme un outrage toute espèce d'éclat qui n'eût pas eu son foyer en elle-même, et qui, reculant la vertu au-delà des bornes raisonnables que la sagesse semble lui avoir prescrites pour tous les hommes, l'élevait jusqu'à la stoïcité; des hommes qui n'étaient sensibles aux honneurs et à l'exercice de la puissance, qu'autant qu'elle leur assurait le moyen de servir la patrie, et qui, d'eux-mêmes, se dépouillaient de l'autorité aussitôt que les services réclamés par l'état étaient rendus; des hommes que l'on tirait de la charrue pour les entourer du pouvoir suprême, et qui, du timon des affaires, retournaient

sans regret sous le chaume modeste qu'ils avaient hérité de leurs pères ; de tels hommes, dis-je, devaient dédaigner les arts, dont le lustre se mesure sur la somptuosité des palais et le faste des richesses. D'ailleurs, quoiqu'il faille bien se garder de prendre à la lettre ces descriptions de superbes monumens que l'histoire suppose avoir été élevés par les premiers rois de Rome, il ne faut pas oublier que le seul désir que ces rois eussent manifesté de décorer ce coin du monde, qui devait être un jour la capitale de la terre, eût suffi pour rendre les arts odieux aux Romains après la révolution opérée par Brutus, et que leur haine pour la royauté dût s'étendre jusqu'aux objets capables de leur rappeler les projets mêmes les plus honorables pour les rois. Il n'est point d'arts pour un peuple chez lequel il suffit d'une maison un peu plus apparente que celle de ses voisins, pour faire soupçonner le citoyen qui l'érige d'attenter à la tyrannie.

Cet esprit dura pendant plusieurs siècles, et principalement tant que les guerres de Rome se concentrèrent dans l'intérieur de l'Italie; mais quand les Romains eurent franchi les mers; quand ils eurent pénétré dans les fertiles contrées de la Sicile, et que leurs yeux eurent été frappés de la pompe des villes que les arts décoraient sur ces bords fortunés; lorsque l'opulence de Carthage leur eut révélé les jouissances que le commerce procure; lorsque l'Asie vaincue

eut enflé leur orgueil, en livrant en leurs mains les trésors de ces rois dont ils dédaignaient le titre et non pas les richesses, un nouvel esprit s'empara d'eux : ils commencèrent à aimer les productions des arts, non par goût, non par sentiment, mais par vanité de conquête, mais comme trophées capables d'accroître la pompe des triomphes qu'on leur décernait à leur retour, et aussi par cette avarice, nationale d'abord, et individuelle dans la suite, qu'éveillait souvent dans leurs cœurs la riche matière de quelques-uns de ces objets.

Avec de semblables mœurs, de semblables lois, de semblables dispositions, les Romains étaient de tous les peuples le moins propre à faire fleurir les arts; et certes, s'il fut une circonstance où l'on dût craindre leur anéantissement total, on peut placer au premier rang l'époque de l'existence d'une nation guerrière qui ne considéra la conquête de leurs productions que comme dépouilles et non comme jouissances. Il n'en fut pas toutefois ainsi; mais si ce mépris originel des Romains pour les arts ne leur fut pas aussi funeste qu'on eût pu l'attendre de cette nation conquérante; si même il vint un tems où la Grèce humiliée sembla céder son lustre à Rome, et où cette dominatrice de l'univers fut considérée comme le centre des arts, on ne peut pas en faire honneur à un goût réel pour cette belle branche des

inventions humaines, que le tems, ainsi qu'on pourrait le croire, eût inspiré aux Romains à mesure qu'ils se civilisaient, ni aux connaissances en cette partie qu'ils eussent acquises à la longue par la fréquentation des autres peuples ; et la vérité veut que l'on dise que l'illustration de Rome, à cet égard, dépendit d'une foule de circonstances et de motifs bien étrangers à l'amour des arts, que dans le fait ils n'éprouvèrent jamais.

Aussi long-tems que la sévérité des mœurs républicaines exerça son empire sur les diverses classes de l'etat, et que, depuis l'homme consulaire jusqu'au dernier membre de l'ordre plébéïen, chacun évita d'avoir dans sa maison quelque chose qui le distinguât des autres citoyens, tout ce que les généraux rapportaient à Rome des dépouilles des nations conquises, et qu'ils étalaient avec orgueil dans leurs triomphes, ils le déposaient au fisc ou le consacraient dans le temple des dieux. Le fisc n'estimait que la matière, et conséquemment il ne tendait qu'à détruire et à dénaturer. Quant aux offrandes déposées par la victoire dans les temples, il n'est guère présumable que des prêtres, qui partageaient l'ignorance générale de la nation, et son peu d'estime pour les productions des arts, possédassent l'esprit d'ordre, d'arrangement et de goût nécessaires pour tirer avantage des richesses qu'on leur confiait, et pour en décorer les autels des dieux de manière à en rehausser la

majesté, et à appeler l'attention des étrangers sur l'éclat de ces sortes de décorations. Que de choses précieuses, que de chefs-d'œuvres auront péri de la sorte, ou accumulés sans ordre dans les temples, ou abandonnés à l'impéritie, à la négligence de mains inhabiles, ou brisés dans le trésor par des hommes ignorans et avares pour subvenir aux besoins de l'état!

Pour peu que l'on soit versé dans la connaissance de l'histoire, on sait que le dénouement de la dernière guerre punique, si funeste pour Carthage, apporta un changement extrême dans les mœurs des Romains. La fortune anéantit du même coup et les remparts des vaincus et les vertus des vainqueurs; et peut-être que les larmes de Scipion furent bien plutôt arrachées par la prescience de cette perte irréparable que par un pressentiment bien peu naturel de la future destruction du Capitole. Quoiqu'il en soit, Rome, déjà maîtresse de l'Italie, et n'ayant plus de rivale en Afrique, connut bientôt les richesses, et avec les richesses, les vices. Puissante en trésors, en territoire, en généraux, elle fut long-tems sans s'apercevoir de la décadence de son austérité morale, parce qu'elle croyait conserver sa fierté; mais il en fut d'elle comme de tous les peuples dont les mœurs se corrompent, elle crut avoir conservé sa fierté lors même qu'elle en avait perdu la dignité.

Elle cessa d'être fière, et ne fut plus qu'orgueilleuse. Elle devint orgueilleuse de son faste, orgueilleuse de ses vices, orgueilleuse même de son esclavage; et si la fière austérité des mœurs républicaines l'avait portée à dédaigner les arts, l'orgueil en succédant à la fierté, leur fut plus funeste encore; car il accoutuma les Romains, non à se passer des productions des arts que l'amour du luxe leur rendait nécessaires, mais à mépriser les auteurs de ces productions, par l'erreur même de leur esprit toujours enclin à confondre l'orgueil auquel ils s'abandonnaient avec cette fierté qu'ils ne possédaient plus.

Et ceci n'est point une hypothèse, une conjecture historique. On voit les Romains perpétuer le surnom ironique de *Pictor* à une branche de la famille des Fabius, en mémoire d'un Fabius qui se l'était attiré pour avoir dérogé à la noblesse de sa race, en s'adonnant à la peinture. On voit Auguste, qui se vantait cependant d'avoir trouvé Rome de brique et de la laisser de marbre, se consulter néanmoins pour savoir s'il souffrirait que le jeune Quintus Pédius, petit-fils de C. Pédius, personnage consulaire, décoré du triomphe et l'un des héritiers de Jules-César, apprît la peinture, et n'y consentir, à la sollicitation de l'orateur Messala, que par cette raison que ce jeune homme étant muet de naissance, et par conséquent regardé comme inutile à la société, il fallait bien lui laisser faire quelque chose pour se distraire et se désennuyer. On voit la puissance du préjugé percer dans quelques expressions de Pline,

à qui cependant on ne peut refuser de la philosophie, lorsqu'en parlant d'un poète tragique, Pacuvius, neveu d'Ennius, et rappelant qu'on lui devait les peintures exécutées dans un temple d'Hercule, il dit que la gloire qu'il avait obtenue par ses ouvrages dramatiques, n'avait pu donner assez de relief à l'art de la peinture qu'il n'avait pas dédaigné d'exercer, pour que des *mains honnêtes* voulussent s'y livrer. On doit à Cicéron cette justice, qu'un homme d'un aussi bon esprit, a senti le ridicule de ce préjugé; et peut-être était-ce moins encore comme philosophe et homme d'un goût éclairé et délicat, que comme administrateur habile et politique, qui savait combien les arts ajoutent à la prospérité des nations, et ont sur-tout la puissance d'adoucir et de perfectionner les mœurs, quand leur étude est bien dirigée; il sentait que l'honneur est le véhicule et l'aliment des artistes, et regrettait que l'on n'eût point fait à Fabius un titre de gloire de son amour pour la peinture. Il était convaincu que si l'on eût honoré ce premier des peintres romains, le Tibre aurait eu ses Polyclète et ses Parrhasius: mais de quelque considération que jouît Cicéron, de quelque poids que dût être son autorité dans l'opinion de ses contemporains, c'est un hydre qu'un préjugé national, et mille combats livrés ne suffisent pas toujours pour l'abattre.

Il eût été possible, il était présumable même que Rome si long-tems déchirée par les guerres civiles, touchant enfin le terme de cette grande lutte entre la

liberté et l'ambition de quelques hommes, et se laissant conquérir par le besoin du repos que semblait lui promettre l'autorité d'un seul; il eût été possible, dis-je, que l'habitude de la paix, et des idées plus justes des divers sentiers de la gloire, eussent tourné les esprits vers celle que promettent et donnent les arts. L'énorme richesse d'une foule immense de citoyens, ressource aussi facile qu'inépuisable pour l'encouragement des talens; le goût inné du peuple pour les spectacles, et par conséquent pour tout ce qui frappe, intéresse et amuse les regards; l'excessive recherche des dames romaines, non-seulement dans leurs parures, mais encore dans les ameublemens, les décorations, la magnificence intérieure de leurs palais; l'éclat, le luxe, le faste, les profusions qui marquèrent les règnes de quelques empereurs, que de motifs d'espérance d'arriver à la fortune, pour une classe laborieuse d'hommes qui eût tenté de secouer le préjugé en se livrant à la profession des arts, et eût bientôt obtenu d'un peuple dégénéré de sa liberté, déserteur de ses principes, abandonné de ses vertus, le respect qu'il prodiguait par tout où il voyait les richesses! Mais parmi quelques circonstances imprévues dont l'influence put arrêter, détruire ce que le concours de tant de circonstances générales semblait devoir édifier, il en est une purement fortuite que l'on ne doit pas oublier; ce fut cet amour ridicule, cet enthousiasme désordonné et peut-être factice de Néron pour les arts. Il est présumable que tout ce que Néron avait protégé, aimé, cultivé lui-même, dut être un objet d'horreur, je ne

dirai pas précisément pour ses successeurs, car plusieurs lui ressemblèrent, mais pour tous les gens de bien qui lui survécurent; ils n'auraient pas voulu exercer un art, je ne dis pas simplement par état, mais encore même par amusement, dans lequel Néron se piquait d'exceller, ainsi qu'il se piquait d'être le premier musicien, le premier poète, le premier danseur, le premier cocher du monde: et par la même raison ils n'auraient pas souffert que leurs enfans s'y adonnassent. Pour le bonheur de l'humanité, le règne de Néron fut court, et l'on peut dire que quand bien même il eût protégé par goût et par sentiment l'art de la peinture, il n'aurait pas assez vécu pour avoir une grande influence sur ses progrès, ni pour inspirer aux Romains le désir de s'y livrer; mais en admettant même que son règne se fût prolongé pendant de longues années, le caractère de ce prince eût été encore le plus grand obstacle que l'art eût rencontré. Jaloux de tous les genres de talens, il eût été le premier à étouffer celui du peintre qu'il aurait cru pouvoir l'emporter sur lui; et d'après ce principe, ou pour mieux dire cette basse envie, le plus médiocre eût été constamment celui qu'il eût le plus caressé et qu'il eût voulu que l'on prît pour modèle. D'un autre côté, l'on sait assez quel prix sa vanité attachait au faste dont il était entouré, et combien son orgueil se fût irrité si quelque Romain eût possédé quelque chose de plus précieux que ce qu'il pouvait posséder lui-même: ainsi, en supposant qu'à son époque il se fût trouvé dans Rome quelque peintre de mérite, il n'eût jamais permis

qu'il eût travaillé pour d'autres que pour lui, comme le prouve l'espèce de tyrannie qu'il exerça sur le peintre Amuléus, qu'il tint constamment enfermé pour décorer son fameux palais, connu sous le nom de Maison-Dorée; tandis que les plus riches citoyens, instruits du danger qu'ils auraient couru à blesser l'envieuse petitesse de ce monstre, se seraient de leur côté bien gardés, et par politique, et pour l'intérêt de leur propre vie, de chercher à rivaliser avec lui, en encourageant les peintres qu'il aurait voulu conserver pour lui seul. On voit donc, d'après ces diverses considérations, combien la courte période de la puissance suprême dont Néron fut investi, dut être funeste à la peinture, malgré l'apparente protection qu'il lui accorda, et l'enthousiasme feint ou réel dont il se montrait pénétré pour les arts.

Cet état de choses aurait pu changer sous Vespasien et Tite, parce que l'un et l'autre avaient de la grandeur dans l'ame et de l'élévation dans les sentimens. L'odieuse parcimonie de Galba, le règne si court d'Othon, que les voluptés et les inquiétudes se partagèrent, les sordides et bachiques débauches de Vitellius, étaient trop contraires à l'amour des arts, pour qu'il leur eût été possible, non-seulement de faire des progrès, mais encore de jouir de quelque considération pendant l'époque qui s'écoula entre la mort du fils d'Ænobarbus, et l'avènement de la

famille Flavienne à l'empire. Vespasien, en se revêtant d'une pourpre si dégradée depuis Tibère jusqu'à lui, d'une pourpre que Caligula avait flétrie par sa démence, que Claude avait avilie par son imbécilité, que Néron avait ensanglantée par ses crimes, que Galba avait dégradée par son avarice, qu'Othon avait méprisée assez pour la mettre à prix, que Vitellius avait prostituée dans ses orgies, Vespasien, dis-je, laborieux, prudent, économe, entièrement occupé à réunir les lambeaux d'un empire déchiré par tant d'empereurs extravagans et criminels, se devait bien plus aux premiers besoins des peuples, la paix, la justice et l'agriculture, qu'aux arts enfans des longues prospérités, et luxe non pas superflu, mais non pas nécessaire des états. Sans doute, s'il eût vécut plus long-tems, il les eût appelés. Mais quand un prince est placé dans une position telle qu'il ne doive songer qu'à réparer, il ne lui reste pas de tems pour s'occuper à embellir. Quant à Titus, le ciel ne fit que le montrer à la terre, et Domitien, son frère, vint renverser tout le bien qu'avait pu faire le souverain que la perte d'un jour affligeait plus que la perte d'un plaisir. Trajan, Adrien, grands, aimables et instruits tout-à-la-fois, réveillèrent l'amour du beau dans tous les esprits; mais telle était la fatalité attachée à la peinture chez les Romains, que le règne de ces deux hommes fut l'époque de la perfection dans les arts, la peinture exceptée; ce qui nous reste

de monumens du tems de ces empereurs, célèbres par leur héroïsme, leurs vertus, leur philantropie, est ce que l'on peut offrir de plus parfait en architecture et en sculpture ; et l'histoire ne nous parle pas d'un seul tableau.

NERVA, Adrien, Trajan, les Antonins, aimèrent et protégèrent les arts, mais simplement considérés comme monumentaires. En cela ils se mettaient tour-à-tour en possession de cet héritage d'orgueil, transmis par les premiers Césars à cette longue suite d'empereurs. C'était un tribut qu'ils payaient au mot IMMORTALITÉ : et dès-lors, la peinture trop périssable, trop éphémère dans sa durée, dut leur offrir peu d'attraits. S'ils calculaient mal pour l'intérêt de cette belle branche des arts du dessin, ils calculaient bien au reste pour l'intérêt de leur gloire personnelle. Il est évident qu'il n'existerait pas aujourd'hui un seul tableau de bataille relatif à ses grands hommes, tandis que les colonnes Antonine et Trajane nous parlent encore de leurs victoires. Si Agrippa, si Titus, si Septime Sévère, si Dioclétien eussent attendu de la peinture la prolongation de leur mémoire, les eût-elle aussi bien servis que la sculpture et l'architecture? Il ne nous resterait pas un seul tableau de leur époque, et le colisée, le panthéon d'Agrippa, le théâtre de Vespasien, les bains et l'arc de Titus, le mausolée d'Adrien, l'arc de Septime Sévère, les thermes de

Dioclétien sont encore debout; les statues de ces hommes illustres décorent nos Musées; les débris, les fragmens de leurs palais pèsent encore sur l'Europe, l'Afrique et l'Asie. Ainsi, par une fatalité vraiment remarquable, la puissance d'opinion prit une direction si particulière chez ce peuple souverain, dont l'existence dépassa deux mille ans, que le mépris et l'amour pour les arts furent également funestes à la peinture. Sous la république, on la dédaigna, parce qu'elle empêchait de s'immortaliser, et sous les empereurs on la négligea, parce qu'elle n'immortalisait pas assez.

Il est évident que la sculpture et l'architecture surtout durent ajouter à leur considération tout ce que la peinture ne pouvait en obtenir : mais encore est-il vrai que l'indifférence, ou pour mieux dire, le dédain pour toutes les professions relatives aux arts, influa également sur celles-ci. À peine trouvez-vous un nom romain parmi les sculpteurs; et si des statues sont ordonnées par des empereurs ou votées par le peuple, ce sont presque toujours des statuaires grecs que l'on voit les exécuter. Il en est à-peu-près de même pour l'architecture. M. Vitruvius Pollio est le seul architecte romain que l'on connaisse, et s'il n'eût pas écrit sur son art, l'on serait autorisé à croire que Rome jamais n'enfanta d'architecte. Auguste, à la recommandation d'Octavie, protégea ce grand homme,

Jules César avant lui l'avait estimé. Mais encore ne serait-il pas prudent peut-être d'affirmer que ce fut à ses talens supérieurs en architecture qu'il dut cette haute faveur ; et sans les connaissances profondes qu'il avait dans la construction des machines de guerre, il serait très-possible que jamais Octave et Jules n'eussent, du haut de la pourpre impériale, laissé tomber sur lui un regard de bienveillance ; ils l'auront estimé bien plus parce qu'il leur aidait à subjuguer le monde, que parce qu'il leur offrait les moyens de l'embellir.

Les théâtres ouvrirent à Rome la liste des monumens, et ils précédèrent l'époque des empereurs, puisque ceux de Flaminius et de Pompée étaient déjà fameux. Ce ne fut que long-tems après, que les palais et même les temples des dieux leur disputèrent de magnificence. L'on sait combien les hommes sages de la république s'élevèrent contre l'usage, non-seulement des jeux scéniques, mais encore contre la témérité de construire des théâtres permanens. Cicéron, quoique partisan des arts, blâme lui-même cette innovation. Il s'ensuit que l'on ne dut pas voir de bon œil les architectes qui prêtèrent leurs talens pour les construire. Si leur profession eût été estimée, est-il présumable que tant de chefs-d'œuvres se fussent élevés à Rome dans l'espace de tant de siècles, et que le nom des hommes de mérite

qui les conçurent, les dessinèrent et les firent exécuter, ne fût parvenu jusqu'à nous ? Comment ! les noms de Virgile, d'Ovide, d'Homère sont immortels, et l'on ignore celui des hommes de génie qui construisirent le Panthéon, le théâtre de Vespasien, celui de Scaurus, bien plus étonnant encore ; on ignore le nom des architectes qui battirent et le palais de Néron et le jardin de Caprée et la retraite de Spalatro ! On ignore le nom de ceux qui présidèrent à l'érection de ces belles colonnes Trajane et Antonine, à la construction de ces suberbes Thermes de Titus, de Caracalla et de Dioclétien, de ces arcs triomphaux des Flavius, de ces vastes mausolées des Césars et des Adriens, de ces immenses temples de la Paix, de la Fortune, de Cybèle et de Mars : et celui des plus vils histrions est parvenu jusqu'à nous ! Ne reconnaît-on pas à ce silence de l'histoire le mépris dont ces Romains enveloppaient cette belle partie des arts que nous avons depuis si justement appelés libéraux ; et ne prouve-t-il pas qu'ils traitaient les hommes dont le génie enfantait de si belles conceptions, à l'égal des ouvriers dont les bras esclaves en amoncelaient les matériaux ? Qu'on ne s'imagine donc pas reconnaître à ces admirables fragmens de l'antiquité romaine l'amour de ce peuple pour les arts ; ils attestent seulement son orgueil, son faste, son insupportable vanité, et le besoin politique de surcharger de pénible travaux ces nombreuses popula-

tions de vaincus qu'ils retenaient dans leurs fers. Je vois bien de gigantesque monumens, je lis bien le nom des hommes ou superbes, ou tyrans, ou voluptueux qui les commandèrent, mais où est celui de leurs architectes ? Où sont les statues que l'on éleva à d'aussi grands hommes dans l'architecture, seul des arts chez les Romains ?

QUOIQUE Rome, devenue la maîtresse du monde, ait possédé dans ses murs, et offert à l'admiration de l'univers toutes les richesses des arts pendant le long intervalle de tems qui sépara le siècle d'Auguste de celui de Constantin, et que par conséquent elle ait réuni une foule de statues tellement immense, qu'elles cessaient, pour ainsi dire, de fixer l'attention et que les Romains eux-mêmes eussent été fort embarrassés à les désigner toutes, il ne faudrait pas en conclure que l'art du statuaire eût été plus en honneur à Rome que celui du peintre. Non : le même préjugé poursuivait en général toutes les professions qui se rattachaient à ces arts, que, depuis, guidés par une opinion bien contraire et assurément bien plus juste, nous avons nommé arts libéraux, c'est-à-dire, dont l'exercice ne tient rien de la servilité, de cette sorte de dépendance du public dans laquelle sont communément les métiers, mais qui au contraire suppose l'élévation de l'ame, la fierté du génie, l'entière liberté de toutes les facultés physiques

et intellectuelles. Il semblerait même que le préjugé des Romains contre la profession des arts, aurait plus particulièrement encore poursuivi les statuaires que les peintres, puisqu'enfin l'histoire nous a transmis les noms romains de quelques-uns de ces derniers, et qu'elle ne nous en présente aucun des premiers. C'est donc dans l'Egypte et dans la Grèce qu'il faut chercher les auteurs de tant de chefs-d'œuvres dont l'orgueil de Rome s'applaudissait.

La majeure partie était due à ses conquêtes. Et quel motif les y faisait transporter ? Ce serait encore, à mon sens, une erreur de croire que le désir de l'embellissement de Rome, et un goût inné pour la jouissance de ces belles productions, y contribuât en quelque chose, sur-tout si, en reculant davantage dans l'antiquité, on étudie l'esprit de ce peuple dominateur. Si les marbres, si les bronzes pénétrèrent à Rome, il faut l'imputer spécialement à la superbe arrogance des généraux envieux d'obtenir les honneurs du triomphe, et jaloux d'accumuler à la suite de leur char les trophées de leur victoire, non-seulement pour amuser les yeux du peuple Romain et le rendre favorable à leur ambition, mais encore dans l'idée politique de relever l'importance de leurs exploits et de leurs conquêtes, par l'immensité des dépouilles qu'ils étalaient à ses regards. Le spectacle de ces dépouilles était, pour ainsi dire, la

relation de leurs batailles, qu'ils exagéraient ainsi à leur manière.

Lorsque les esprits s'éclairèrent davantage, si toutefois on peut regarder les inspirations du luxe et du faste comme des traits de lumière; lorsque la longue comparaison entre les chefs-d'œuvres acquis aux dépens des larmes, du sang et de la liberté du monde, et les antiques et informes statues érigées par les premiers rois de Rome, ou accordées par le peuple à la mémoire des grands hommes des beaux tems de la République, leur eurent appris à discerner le beau style d'avec le barbare; lorsque les empereurs désirèrent par vanité ou obtinrent, soit de la flatterie, soit de l'amour public, que leurs images fussent transmises à la postérité; lorsque la magnificence des temples, des portiques, des thermes, des cirques, des théâtres, leur eut enseigné que tout ce qui devait y être employé comme accessoire exigeait un genre de beauté égal à la majesté des édifices, leur attention se tourna naturellement vers les climats où le succès des armes leur avait valu tant de beaux ouvrages en sculpture, et ce furent encore des Grecs dont la patrie était éclipsée, que la gloire nationale n'inspirait plus, mais dont le génie conservait encore le goût des arts, le sentiment du beau dans l'exécution, et l'héritage des vrais principes que leurs devanciers leur avaient

laissé, qui vinrent à Rome seconder les désirs fastueux des Césars, embellir ces palais immenses, ces retraites délicieuses, où ces patriciens infidelles aux vertus de leurs ancêtres, surchargés de l'or des nations, regardaient en pitié les rois de la terre, et prodiguaient aux voluptés leur scandaleuse opulence, que l'impudente calomnie d'un avide délateur leur arrachait souvent avec la vie; enfin, ce furent les Grecs qui vinrent enrichir ces temples où l'encens d'un peuple dégénéré fumait indifféremment pour le salut de Tibère ou la santé de Germanicus, et décorer ces théâtres où le souvenir de Caton et de Pompée s'effaçait à l'aspect des infames lauriers d'un Pylade ou d'un Bathyle. Ainsi donc la Grèce vivait encore pour les arts, et les prodiguait à Rome alors même que Rome avait anéanti la Grèce, et ce sont les Grecs seuls que notre reconnaissance doit poursuivre au milieu de ces Romains spoliateurs bien plus que protecteurs des productions des arts, et dont l'ignorance barbare les ravit sans motif, les transporta sans amour, les posséda sans gratitude, les perpétua par insolence, les multiplia presque toujours par bassesse, et les brisa si souvent par caprice.

Il est donc vrai de dire qu'entre les Grecs et les modernes, il ne fut point de peuple ami sincère des arts, et qu'à cet égard les Romains n'ont aucun

droit à se placer entre les âges de Pisistrate et de Léon X, entre Périclès et François I.er Puisqu'il est dans l'ordre des destinées que tout éprouve la puissance du tems, et qu'à la longue la poussière ensevelisse les statues et des dieux et des hommes, peu importe aux races futures la place où leurs mains, en déchirant les entrailles de la terre, retrouvent ces nobles fragmens du génie des siècles disparus. Elles ne s'informent point quel prince ou quel grand les posséda; c'est le nom seul de l'artiste que leur curiosité recherche. L'Apollon, le Laocoon, le Torse et tant d'autres chefs-d'œuvres n'ont rien acquis en perfection pour avoir été trouvés dans les débris de Rome antique. Ce n'est pas pour avoir possédé les plus beaux monumens des arts qu'un peuple mérite bien de la postérité, mais c'est pour les avoir créés, cultivés, perfectionnés.

Ainsi donc par une exception très-singulière, et dont l'histoire n'offre que ce seul exemple, les sentimens, disons mieux les passions, dont la réunion et le concours contribuèrent dans tous les tems et chez tous les peuples, à enfanter les artistes, à développer leur génie, à élever leurs conceptions et leurs travaux au dernier degré de sublimité, je veux dire la fierté du caractère national, l'amour exagéré de la liberté, l'amour exagéré de la gloire, l'amour exagéré de la grandeur; ces qua-

lités ou ces vertus, si l'on veut, que l'on retrouve dans toute leur énergie chez le peuple Romain, ces qualités nationales qui partout ailleurs furent si favorables aux arts, furent, dis-je, par une exception inouie, la source même de leur peu de crédit à Rome : et ceci paraîtrait vraiment une énigme, si l'observation, si l'étude, si la nécessité de comparer n'apercevaient pas que dans l'hypothèse dont il s'agit ici, il faut que les institutions viennent au secours des passions nationales pour que le résultat soit tel qu'on a droit de l'attendre, d'après l'expérience et la marche ordinaire des choses.

LA liberté plaît aux artistes, la gloire est leur élément, la fierté est la base de leur caractère. La liberté était l'ame des Romains, la gloire était leur idole, la fierté était leur essence; et Rome cependant, non-seulement n'a point protégé les arts, mais encore ne les a ni estimés ni aimés; cela paraît un phénomène, mais loin de le regarder ainsi, le phénomène serait au contraire que l'histoire de ce peuple offrît un autre résultat, parce que d'après ses institutions, il fallait que les choses prissent forcément cette marche, contre laquelle au premier aspect la raison semble se révolter.

LES rois de Rome n'avaient pas dédaigné les arts,

et le voisinage de l'Etrurie avait à cet égard servi leur politique plus que leur goût peut-être. Il ne faut pas se dissimuler que, sous les rois même, le caractère des Romains était déjà tel que nous le retrouvons dans les plus beaux jours de la République. Ils n'occupaient qu'un point sur la terre, et déjà ils se croyaient les souverains du monde. La monarchie disparaît, et la stoïcité, disons mieux, la rudesse républicaine vient se joindre à cet amour de gloire, à cette exaltation d'héroïsme dont les premières pages des annales de Rome offrent de si grands exemples. Qui cherche à rétablir Tarquin ? Ce même peuple au sein duquel les prédécesseurs de Tarquin ont été chercher les arts. D'où Tarquin tire-t-il ce faste dont l'éclat offusque un peuple jaloux? Des arts dont il est entouré. Où puiser des motifs spécieux de l'accuser d'amollir et de corrompre les Romains? Dans la protection qu'il accorde à ces arts dont il est si facile de déguiser l'utilité au peuple, et de lui rendre odieux par la comparaison qu'il est toujours prêt à faire de sa misère avec les jouissances des riches. Voilà les bases premières.

Après l'abolition de la monarchie à Rome, la constitution républicaine envisagea bien plutôt les besoins du moment, qu'elle n'embrassa ceux de l'avenir. Guerre et liberté, tels furent les principes uniques d'où partirent les conceptions des légis-

lateurs. Victoire au dehors, turbulence au dedans, tout roule sur ces deux pivots, et dès-lors la paix extérieure comme intérieure est ajournée indéfiniment. La liberté, soupçonneuse par essence, n'investit les hommes du pouvoir que pour des tems extrêmement limités. Les hommes ambitieux par caractère ne virent que dans la fortune des combats, le moyen de reconquérir périodiquement l'autorité que leur arrachait la révolution d'une année. Dès-lors les armes et la brigue devinrent la science importante pour le Romain; soldat et candidat, tel il fut, tel il dut être. Dans un état où l'on ne fait, pour ainsi dire, que passer dans les emplois, il est impossible, du moins pendant de longues années, qu'il s'élève des fortunes individuelles, et que des citoyens se fassent remarquer par leurs richesses; et ce n'est pas que je m'abaisse à considérer ici comme obstacle à l'acquisition des trésors, l'impossibilité d'occuper assez de tems les emplois pour dilapider la fortune publique. Les véritables causes de ce long état de médiocrité dans les fortunes romaines, se trouvent dans la jalousie des grands et la jalousie du peuple. Elles agissent de concert, quoiqu'elles prennent leur source dans des motifs différens. Le peuple à Rome souffrait impatiemment l'accroissement de l'opulence dans les familles, parce qu'il contrariait ses idées d'égalité; les grands ne la toléraient pas davantage, parce que tous dévorés de l'ambition d'arriver aux emplois, ils craignaient que

les riches n'usassent de leur fortune pou acheter les suffrages, et n'écartassent ainsi des élections le plus grand nombre d'entre eux. Leur motif était moins généreux que celui du peuple, mais il leur suffisait que le peuple fût convaincu qu'ils agissaient d'après ses mêmes principes; et pour l'entretenir dans cette idée, l'accusation de prétendre à la royauté et d'attenter à la liberté publique, s'attachait immanquablement à celui dont la fortune sortait de limites ordinaires : et certes d'après l'opinion qui, pendant trois ou quatre cents ans, prédomina dans la République, la crainte d'une accusation semblable, dont l'issue était la mort, ou tout au moins le bannissement, dut être le frein le plus vigoureux contre le désir d'accumuler les richesses. Il est pénible d'altérer l'estime que l'apparente conduite d'une nation inspire, et que la plupart des hommes qui ne s'arrêtent qu'aux surfaces, accordent toujours imprudemment; mais, il faut le dire, la pauvreté que les Romains affectèrent si longtems fut bien plus un système qu'une vertu. Ce système, comme on vient de le voir, naquit de la soupçonneuse rivalité du peuple et de l'orgueilleuse ambition des grands. Au reste, les developpemens de cette vérité historique, tout faciles qu'ils seraient, m'entraîneraient trop loin de mon sujet; il a dû me suffire de la poser en principe, parce qu'elle vient à l'appui de l'opinion que j'ai manifestée dans ce chapitre. Au reste, cet amour pour la pauvreté, que, pour

l'honneur de Rome, j'aimerais mieux présenter ici comme l'effet de la modération dans les désirs, que comme le résultat de deux passions politiques, mais qui, toutefois, quelle que soit la cause dont il émane, ne brille pas de moins d'éclat quand il se manifeste dans des circonstances dont la grandeur lui imprime la majesté du caractère national; cet amour dont la dignité, après vingt siècles écoulés, commande encore notre respect pour la mémoire des Fabricius, des Cincinnatus, des Manlius, des Papirius, et de tant d'autres hommes illustres, rendit pendant plus de trois cents ans, le Tibre étranger à toute espèce d'industrie. L'agriculture seule fut honorée, et ce serait un éloge s'il eût été de la destinée des Romains de n'être qu'un peuple pasteur. Mais cette inertie pour tout ce qui peut exercer le génie est un vice essentiel dans les institutions d'un peuple qui se propose l'empire du monde. Il ne faut pas prendre à la lettre cette maxime, que les arts sont enfans de la paix, et l'interpréter à leur défaveur relativement aux peuples belliqueux. Les arts sont aussi les enfans de la gloire; et se priver, par une politique mal entendue, de plusieurs ou même d'un seul des moyens d'entretenir parmi les citoyens l'élévation de l'ame, et par conséquent l'enthousiasme pour tout ce qui est grand, par une familiarité habituelle avec tout ce qui est beau, c'est, sinon un crime, au moins un grand tort dans l'esprit constitutionnel d'une nation dont la volonté

contante l'entraîne vers la domination universelle, et que sa raison devrait porter à accueillir tous les aiguillons capables de l'arrêter dans sa marche.

QU'ARRIVE-T-IL? c'est que les extrêmes se touchent; et Rome en offre un exemple bien frappant. A ce désintéressement affecté, à cette apparente abnégation de toutes les jouissances que procurent les richesses, succèdent presque sans intervalle l'avidité la plus extraordinaire, la cupidité la plus excessive, la vénalité la plus honteuse. On conçoit difficilement qu'une nation passe subitement à des principes si opposés à ceux qu'elle professait, mais c'est là la meilleure preuve que les premiers n'étaient que de convention, que les circonstances seules les avaient créés, et que les passions de l'esprit les avaient soutenus bien plus que le sentiment réel de la vertu; et l'homme qui lit avec quelque méditation l'histoire Romaine, prévoit ce changement inopiné, bien longtems avant qu'il s'opère, quand il aperçoit au sein même des antiques vertus de ces Romains, ce grand nombre de sénateurs se déshonorer par une usure révoltante: éternel sujet des plaintes et des soulèvemens du peuple. C'est à cela qu'il reconnaît cette étincelle cachée sous la cendre, qui, tôt ou tard, amènera l'explosion, et qu'il discerne le véritable caractère national à travers le masque dont il se couvre; masque qu'il jetera dès qu'il ne lui sera plus nécessaire.

*

Si la fureur des guerres civiles, si leur durée prolongée par l'ambition de tant de chefs orgueilleux, si la fierté du peuple Romain vaincue par la fatigue de tant de commotions, si l'anéantissement de tant de familles, antiques soutiens de la gloire républicaine, devenues victimes des proscriptions, amenèrent un changement funeste à la liberté, ce changement n'en fut pas pour cela plus favorable aux arts; et nous remarquerons en passant, qu'ici du moins l'expérience donne un démenti formel à ceux qui prétendent que les arts sont les enfans de l'esclavage. Les premiers Césars, toujours en allarmes sur un trône mal assuré, s'occupèrent bien plus de ce qui pouvait corrompre le peuple que de ce qui pouvait l'instruire. Pour règner plus surement, ils avaient besoin d'avilir les ames, et les arts du dessin n'étaient pas de nature à seconder leurs projets. Qui ne sait qu'ils ont une éloquence qui leur est propre, et que c'est par la magnanimité même des sujets qu'ils traitent, qu'ils marchent vers la perfection ? D'ailleurs la protection qu'on leur accorde prend sa source dans les passions douces, dans l'amour des jouissances agréables, et dans une situation paisible des facultés de l'esprit et du cœur; et telle ne fut jamais assurément la manière d'être des premiers successeurs de Jules et d'Octave. Continuellement froissés entre l'ivresse du pouvoir et la crainte de le perdre; tourmentés à-la-fois par toute la démence du faste, et par l'in-

satiable faim des plus honteuses voluptés; sans cesse forcés de se créer des ressources pour satisfaire aux prodigalités commandées par le luxe et les plaisirs; consumant leurs journées à signer, et la mort des citoyens pour les dépouiller, et le supplice des conjurés pour assurer leur vie, quel intervalle les arts auraient-ils pu saisir dans une semblable existence, pour appeler sur eux un regard encourageant de ces empereurs si superbes dans leur bassese? ct peut-être est-ce un bonheur même que ce peu d'attention qu'ils leur donnèrent; car le goût ne marche jamais à côté de la corruption, et l'encouragement qu'ils eussent reçus d'un Tibère, d'un Caligula, d'un Claude, d'un Néron, d'un Vitellius, d'un Domitien, n'eût été qu'un signal de décadence. La sculpture que leur orgueil caressa un peu plus, en fait foi; car alors reparaissent ces figures colossales, ces statues d'or, d'argent, d'ivoire, tout ce qu'enfin la Grèce avait proscrit lorsque le goût l'avait éclairée, et qu'elle s'était pénétrée du sentiment de la nature. L'architecture profita seule des circonstances, et les empereurs le souffrirent, parce qu'il fallait multiplier les inextricables labyrinthes des immenses palais, pour des hommes toujours obligés de fuir les poignards, et de cacher leurs vices; parce qu'il fallait des théâtres bien moins pour les délassemens du peuple, qu'afin que les Césars missent à profit ses distractions; parce qu'il fallait des Thermes, non pas pour la salubrité publique, mais pour confondre

les sexes, et hâter davantage la dépravation des mœurs: et lorsque sous le règne des empereurs philosophes, Rome respira de l'oppression de tant d'indignités, ceux-ci tout occupés à reconstruire l'édifice moral, durent peut-être, par un excès contraire, éloigner de leurs institutions l'amour des arts, et ne voir en eux qu'une espèce de mollesse capable de retarder les effets des remèdes dont ils usaient pour guérir le corps social de ses nombreuses plaies.

JE crois avoir suffisamment démontré que les Romains, malgré la puissance colossale dont ils ont joui sur le globe; malgré la majestueuse grandeur de leurs monumens, dont il nous reste encore de si fastueux fragmens; malgré la possession presque universelle de tout ce que le génie des hommes avait créé avant eux, et long-tems encore après la fondation de leur empire, ne peuvent être cependant comptés parmi les peuples vraiment protecteurs et amis des arts; c'es-à-dire, parmi ceux dont l'esprit national, les mœurs, les institutions, les lois tendent, soit en partie, soit d'un accord unanime, vers leur perfection; et d'après cela, je n'ai pas besoin d'examiner si la nature leur en avait refusé le sentiment, et ce tact exquis absolument nécessaire pour les bien connaître, et déterminer d'une manière certaine le degré de beauté qui constitue les chefs-d'œuvres, et conduit à les produire; car ce don, qui n'est autre

chose que le goût, ne peut être que le résultat d'essais long-tems multipliés; et par tout où les opinions, soit législatives, soit morales, soit constitutionnelles, s'opposent aux tentatives vers un objet quelconque, il ne peut se former d'expérience, et l'objet est comme s'il n'existait pas. Quelle part convient-il donc de faire aux Romains dans l'histoire des arts ? Celle qui résulte naturellement de la conduite d'un peuple conquérant; c'est-à-dire d'avoir accumulé sur un point du monde tout ce que les nations les plus fécondes en artistes illustres avaient produit de grand, de magnifique, de sublime dans les arts du dessin, et d'en avoir assez recueilli pour que cette masse des dépouilles de la terre fut considérable à ce point, que sans aucun soin réel de conservation, il en échappât assez à l'indifférence, à l'inattention, à la destruction même, pour assurer les jouissances de la postérité, et servir encore à l'admiration des siècles éclairés qui devaient naître long-tems après que Rome ne serait plus.

Je dis destruction : car il ne faut pas se dissimuler que si le peuple Romain, soit pendant le règne de la République, soit pendant celui des Empereurs, ne contribua nullement aux progrès des arts, il accéléra leur décadence depuis l'époque où Constantin transféra l'empire à Bisance. Avant ce prince, elle se prononçait déjà depuis long-tems. Il suffit pour s'en con-

vaincre de jeter l'œil sur les fragmens d'architecture qui nous restent, postérieurs au siècle des Antonins. Si l'on en excepte Dioclétien, qui, pour ainsi dire, surchargea le monde de monumens, il faut convenir que dans cette longue liste d'Empereurs que la fortune n'allait que trop souvent chercher dans les classes les plus abjectes pour les élever sur le trône et les en précipiter avec une rapidité non moins extraordinaire, il n'en fut presqu'aucun qui se montrât sensible au charme des arts. Les uns, nourris dans des climats barbares où le sentiment de ces arts n'avait jamais pénétré; les autres, entièrement privés de cette éducation libérale qui les compte pour quelque chose, et dans le bonheur de la vie privée et dans la meilleure organisation de l'ordre social; ceux-ci, ne devant leur élévation passagère qu'à la longue âpreté de leurs travaux guerriers; ceux-là, dignes du mépris éternel, achetant l'éclat de la pourpre et de leur chute avec l'or ravi par eux dans les emplois publics; aucuns, dis-je, n'eurent ni les connaissances, ni la volonté, ni le tems nécessaire ponr s'occuper des arts.

A cette cause évidente de la décadence forcée dans les arts, toujours d'ailleurs si peu encouragés par les Romains, viennent s'en joindre plusieurs autres non moins puissantes. Les premiers Empereurs avaient contracté l'usage de créer des Césars; ils les choisissaient ou dans leur famille, ou parmi leurs enfans adop-

tifs, ou dans des races qui ne leur tenaient ni par le sang ni par l'adoption, mais célèbres par les vertus de leurs ancêtres ; ainsi se conduisit Galba, par exemple, quand il appela Pison à des honneurs que peu de jours après il paya de sa vie. Quoi qu'il en soit, pendant assez long-tems on ne considéra dans ces Césars que l'indice d'un droit de succession à l'empire. Sous le point de vue politique, ce mode avait des avantages que je m'abstiens de développer, pour ne pas m'éloigner de mon sujet. Cet usage qui malheureusement n'avait aucune force constitutionnelle, et par conséquent totalement arbitraire, dégénéra en abus. Il amena insensiblement l'association à l'empire ; et la barrière qui pendant plus d'un siècle retint les Césars dans une sorte de nullité tant que l'Empereur vivait, une fois renversée, les ambitions s'éveillèrent, et ce fut ainsi que l'on vit jusqu'à trois ou quatre Empereurs gouverner ensemble le Monde, et les Césars qu'ils nommaient, n'user de cette faveur que pour renverser leurs bienfaiteurs. Ce fut là l'un des plus grands vices du régime impérial chez les Romains. La guerre civile ne fit que se déplacer ; éteinte chez le peuple, elle n'exista plus qu'entre les membres des familles Césariennes, et dès-lors ce peuple qui ne s'était courbé sous l'obéissance d'un seul que pour respirer des dissentions dont il avait été la proie, n'en supporta pas moins tous les désastres qu'elles entraînent, sans en être, comme autrefois, consolé par l'espoir de recouvrer sa liberté. Cet abus, en divisant

l'autorité, rompait cette unité de pouvoir souverain si importante à la protection comme au progrès des arts; d'ailleurs, cet état de choses multipliait les catastrophes, et par suite, ces vengeances de la soldatesque et ces excès populaires que signalent toujours la destruction. Ainsi tout ce que la flatterie avait édifié en l'honneur des tyrans terrassés, ou ce que leur goût avait rassemblé, était brisé : de la sorte non-seulement les productions contemporaines étaient anéanties, mais dans ses tumultes répétés, les modèles laissés par l'antiquité disparaissaient insensiblement; et plus les objets nécessaires à l'étude devenaient rares, plus le goût s'affaiblissait et plus le beau devenait inconnu. Une circonstance particulière, mais non moins funeste, se réunissait encore à ces causes générales de la décadence; dans cette anarchie nécessairement amenée par cette multiplicité d'élections impériales, toujours arbitraires et toujours précaires, le sentiment de la véritable gloire s'affaiblissait de jour en jour chez les hommes. Dans un Etat où les vices n'excluent pas des honneurs, où les grands emplois et la pourpre même sont le fruit du hasard, du caprice ou de l'argent, l'orgueil remplace seul l'émulation. Alors les monumens des arts cessent d'être le prix des grands exploits; ils ne sont plus qu'une marchandise qu'achète la vanité, et moins un siècle fournit de grands hommes, plus il s'en rencontre de petits, jaloux de s'entourer en apparence des récompenses monumentales que l'on ne créa que pour les vertus ou

l'héroïsme. C'est ainsi que depuis Héliogabale jusqu'à Constantin, on vit insensiblement se former des magasins de statues, de bustes, d'urnes, de tombeaux toujours prêts, où l'homme le plus vil souvent venait acheter les hommages de la postérité, où la flatterie accourait s'assortir des effigies de ses patrons, et marchander ainsi des insultes aux calamités publiques; où des familles insolentes achetaient le marbre sépulcral où devait pourrir la cendre de l'homme dont l'avarice, les rapines, les crimes peut-être les avait enrichies d'or et d'opprobe. Delà, tant de statues, de bustes retrouvés dans des fouilles dont l'explication échappe aux antiquaires les plus exercés; delà, ces fragmens de tombeaux, de bas-reliefs, d'inscriptions surchargés de noms inconnus à l'histoire, de tant de Décurions, de Duumvirs, de Flamines, et de mille autres personnages moins recommandables; mais delà aussi la décadence sensible d'un art où le génie n'est plus échauffé par les vertus de ses modèles, où l'imagination reste froide comme le marbre que le ciseau façonne, où l'artiste ne calcule plus sa gloire sur le mérite de son travail, mais son intérêt sur le nombre de ses ouvrages.

Constantin, en embrassant le christianisme, accéléra la décadence. Devenu religion dominante, ses ministres voulurent effacer parmi les peuples les souvenirs des dieux qu'ils avaient abjurés. En brisant les

représentations de divinités mensongères, on dut être sourd aux réclamations des arts, en supposant toutefois qu'il existât encore quelqu'un assez connaisseur pour sentir le prix des objets que l'on mutilait. On ne les remplaça que par des figures grossières, parce que le génie de la sculpture était passé, et ce remplacement encore ne fut-il que lent et partiel, par l'opposition que les sectes iconoclastes y apportèrent; la simplicité des mœurs de l'Eglise primitive, en éloignant les ornemens des habitations particulières, anéantit la peinture depuis tant de siècles dégénérée, et dédaigna la sculpture que la vanité seule avait alimentée sur son déclin. L'architecture abjura tous ses principes, et mesurant ses productions colossales à la grandeur du Dieu vivant, sembla craindre de les profaner par le moindre vestige des règles prescrites par les beaux siècles du paganisme. Tout ce que la terre avait admiré, tomba dans le mépris. Les opinions hâtèrent la destruction, et le débordement des peuples Barbares la consomma.

FIN.

EXAMEN
DES PLANCHES.

VINGT-CINQUIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LE SUEUR (EUSTACHE).

SAINT BRUNO professe la théologie dans la ville de Reims; *peint sur bois et récemment transporté sur toile; hauteur un mètre quatre-vingt-douze centimètres ou six pieds; largeur un mètre vingt-huit centimètres ou quatre pieds.*

NOUS avons décrit dans la précédente livraison le quinzième tableau de cette belle suite de l'histoire de Saint Bruno que Le Sueur exécuta pour le cloître des Chartreux de Paris, dans lequel il est représenté recevant et lisant une lettre que lui adresse le pape Urbain II. Celui dont la description fait la matière de cet article, est le cinquième de la même suite, que tout le monde sait être composée de vingt-deux tableaux. Félibien, l'un des écrivains les plus recommandables entre ceux dont la plume s'est exercée sur les arts du dessin, prétend que Le Sueur commença cette histoire de Saint Bruno en 1649, et célèbre avec raison et l'admirable facilité de ce maître qui n'employa que trois ans à terminer cette grande entreprise, et son noble désintéressement qui se contenta du plus modique salaire, pour un ouvrage dont l'acquisition aujourd'hui n'appartiendrait qu'à des souverains; mais je crois qu'il y a ici erreur de date; car si Le Sueur ne mit que trois ans à peindre le cloître des Chartreux, il ne l'acheva donc qu'en 1663, ou 1652 au plutôt, puisqu'il le commença en 1649; et cependant Félibien avance que ce fut en 1650 qu'il fit son beau tableau de la Prédication de Saint Paul, que l'on voyait

à Notre-Dame de Paris, et en 1651, deux tableaux pour les religieux de Marmoutiers, dont l'un des deux est le tableau de la Messe que nous avons précédemment décrit. Or, il n'est pas présumable, quelque facilité que l'on accorde même à Le Sueur, que pendant le court espace de trois ans qu'il employa à composer les vingt-deux tableaux de l'histoire de Saint Bruno, il se soit distrait de cette occupation majeure pour se livrer à d'autres ouvrages, et notamment à l'exécution d'un tableau aussi capital que la Prédication de Saint Paul. Tout me porte donc à croire que Félibien s'est trompé sur les époques.

Saint Bruno est ici représenté assis dans une stalle, ou chaire de professeur, devant un pupître recouvert d'un riche tapis, et paraît occupé à lire dans un manuscrit ou cahier de leçons, sur lequel il appuie la main gauche : le geste de la main droite, par lequel il semble invoquer le témoignage de l'Eternel, indique assez que dans ce moment il développe à son auditoire quelqu'une de ces grandes et importantes vérités sur lesquelles repose la religion. Cependant, en étudiant le tableau avec quelque attention, on reconnaît que l'intention du peintre n'a pas été de représenter simplement une leçon de théologie; c'est plutôt une prédication; et pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler avec quelle sagesse Le Sueur enchaînait ses idées. On sait qu'il a représenté dans le troisième tableau de cette suite la résurrection momentanée et effrayante d'un docteur de l'Université pendant ses obsèques. Ce fait est contesté par plusieurs écrivains orthodoxes; mais du moment que Le Sueur l'avait adopté dans le plan de son poëme, il a dû faire concourir ses idées avec l'histoire qui rapporte cet événement, et elle veut qu'après ce miracle, Bruno ne parût plus dans l'école pour enseigner, mais simplement pour inspirer à ses auditeurs les sentimens de pénitence que ce spectacle inoui lui avait inspiré à lui-même. Ainsi l'on voit que dans ce tableau les tablettes ou les livres que tiennent la plupart des disciples dont Bruno est entouré, sont fermés, qu'ils ne songent point à écrire la leçon du professeur, et que l'attention avec laquelle ils l'écoutent, a pour objet une matière plus sérieuse encore.

L'ordonnance de ce tableau est noble, grande et simple; toutes les figures ont une expression convenable, et il est difficile de varier avec plus d'art les divers caractères de l'attentive audition. Il y a un beau sentiment d'apostolat, si j'ose m'exprimer ainsi, dans la tête de Saint Bruno; elle est grave, réfléchie et profondément pénétrée. Peut-être

pourrait-on désirer un peu plus de noblesse dans quelques figures; dans celle, par exemple, que l'on voit assise sur le devant, et dont la main est appuyée sur le banc; mais toutes les poses sont naturelles, rien ne grimace, rien ne fatigue dans ce tableau. L'homme que l'on voit assis dans le fond, dont la tête s'appuie sur la main droite, et les deux figures debout, derrière lui, à sa droite et à sa gauche, sont d'une grande vérité.

On pourrait désirer un peu plus de vigueur dans ce tableau, et l'œil de la critique y trouverait bien aussi quelques incorrections de dessin, mais la disposition générale en est belle, toutes les attitudes sont aisées, et le plan en est conduit avec sagesse. Enfin, si ce n'est pas un des plus parfaits de cette belle suite, on ne peut disconvenir, du moins, que l'on y retrouve une grande partie des belles qualités que possédait ce grand maître, et qui lui ont assuré cette haute renommée que l'envie, le mauvais goût et l'ignorance, long-tems même après sa mort, ont si vainement cherché à lui contester.

Ce tableau est gravé dans l'œuvre de Cousinet.

PLANCHE II.

STELLA (JACQUES).

JÉSUS-CHRIST REÇOIT LA VIERGE DANS LE CIEL; *ovale peint sur albâtre; hauteur vingt-neuf centimètres cinq millimètres ou onze pouces; largeur quarante centimètres ou quinze pouces.*

LE sujet de ce tableau n'a pas besoin d'explication. Le genre gracieux était celui que Stella avait choisi de prédilection. Le long séjour qu'il fit à Florence, où il eut occasion de voir tout ce que cette ville possédait encore à cette époque d'artistes célèbres, l'étude qu'il fit à Rome des chefs-d'œuvres de l'antiquité, et par dessus tout cela l'amitié, les conseils et les leçons du Poussin, lui acquirent une partie des qualités essentielles qui constituent le peintre habile, style, grâce et correction; mais l'étude ne donne pas le génie. Ses compositions sont en général aimables; mais elles ont peu de grandeur et d'enthousiasme. Celle-ci n'est pas exempte de ce défaut. La figure du Christ a peu de noblesse; il lui manque ce

grand caractère de divinité, cette espèce d'accent sublime, si j'ose le dire, où l'on reconnaît le génie de l'homme qui retrace aux yeux l'objet du culte des hommes. Mais la figure de la Vierge est admirable. Le sentiment le plus aimable et le plus touchant règne dans cette tête. Son geste, sa pose, ses bras sont d'une grâce infinie, et toute cette figure est bien dessinée. Les figures des anges ont aussi de la grâce, mais on pourrait leur reprocher un peu de mysticité affectée. Stella était peu coloriste ; de-là la crudité que l'on remarque dans ce tableau, dont les draperies ont un peu de lourdeur.

Il sort d'une collection particulière.

PLANCHE III.

CRAESBÈKE, né à Bruxelles en 1608 ; élève de BRAUWER.

L'ATELIER DE CRAESBÈKE ; *peint sur bois ; hauteur soixante-quinze centimètres ou deux pieds quatre pouces ; largeur quatre-vingt-seize centimètres cinq millimètres ou trois pieds un pouce.*

La vocation de Craesbèke pour la peinture est un de ces jeux du hasard, ou, pour mieux dire, un de ces dons que la nature n'accorde qu'à quelques hommes privilégiés. Il était boulanger, et ne s'était jamais occupé d'un art dans lequel il lui était cependant réservé de devenir célèbre. Il connut Brauwer, dont le talent était alors dans toute sa force. Une certaine conformité de goût pour les plaisirs de la table, pour les orgies, tranchons le mot, pour la débauche, rapprocha, unit, rendit enfin inséparables ces deux hommes singuliers. Craesbèke, en voyant peindre son ami, s'avisa de toucher les pinceaux. Ses premiers essais l'attachèrent vivement ; ses progrès furent rapides ; et, en peu de tems, s'il ne surpassa point son maître, il devint digne au moins de lui être comparé ; il fut celui de ses élèves qui se rapprocha le plus de sa manière, et lui fit le plus d'honneur.

Le tableau que nous décrivons tient un rang distingué parmi ses productions par le charme de la couleur, la vérité de l'expression et la touche spirituelle. Craesbèke, assis devant son chevalet, dans une chambre où l'on n'aperçoit pour tout meuble qu'un lit, une table, un escabeau et un

mauvais fauteuil sur lequel il a posé son modèle, esquisse le portrait d'un homme richement vêtu et couvert, derrière lequel se tiennent debout deux domestiques ou deux courtisans, chapeau bas, dont l'un s'appuie sur le dos du fauteuil, et l'autre présente un verre de vin au peintre. A droite du tableau, et un peu sur le devant, est un enfant, ou page, dans une attitude également respectueuse, et qui sans doute doit être aussi de la suite de celui qui se fait peindre. Derrière le chevalet, un musicien chante et s'accompagne de la guitarre. Enfin, à la porte de la chambre, que l'on aperçoit ouverte dans le fond, paraît un domestique qui entre et apporte quelques rafraîchissemens.

L'opinion est générale dans les arts que cette composition représente Craesbèke peignant Brauwer son maître et son ami. J'avouerai que j'ai de la peine à l'adopter. Quand on réfléchi sur l'intimité qui régnait entre Craesbèke et Brauwer, à leur genre de vie qui les réduisait presque toujours aux expédiens, il faut convenir que l'espèce de respect que tous les personnages de cette scène semblent porter à celui qui se fait peindre, et dont l'artiste n'est pas lui-même exempt; que tous ces hommes découverts devant cet homme qui, seul, a le chapeau sur la tête; que ce petit page armé d'une épée et placé à une distance convenable de son maître; que ce musicien dont l'occupation semble être d'empêcher l'ennui de s'emparer du modèle; que tout l'ensemble enfin de cette scène ne s'accorde point avec l'idée de la familiarité établie entre ces deux peintres, et que cette suite nombreuse n'est guère présumable avec la fortune toujours dérangée de Brauwer et de Craesbèke. Certes il me semble que le seul bon sens suffit pour considérer ce sujet bien plus comme la représentation d'un grand seigneur qui se fait peindre par un peintre célèbre, que comme celle d'un peintre qui retrace les traits de son compagnon de plaisir.

Quoiqu'il en soit, ce tableau, par sa belle exécution, est digne de la réputation dont il jouit, et de la place qu'il occupe dans l'admiration des artistes. Son mérite capital le fit prendre long-tems pour une production de Brauwer lui-même. M. d'Angivilliers y fut trompé, et l'acheta comme étant de ce maître; et ce qui est plus extraordinaire encore, c'est que cette erreur fut partagée par ceux qui présidèrent à la première exposition du Musée.

Ce peintre, dont au reste il ne sera plus question dans cet ouvrage, parce que ce tableau est le seul que le Musée Napoléon possède de lui, était d'un esprit aussi bizarre que sa conduite était irrégulière. On rapporte de lui une anecdote singulière, qui pourrait bien avoir fourni à Molière une des scènes les plus plaisantes de son Malade imaginaire. On assure que Craesbèke, curieux de savoir si sa femme l'aimait, et serait sensible à sa perte, se peignit un jour sur la poitrine une plaie ou blessure considérable, ensanglanta sa chemise et son couteau de palette, et se mit à pousser des cris lamentables, comme s'il eût été assassiné, et qu'il touchât à son dernier moment. Sa femme accourut toute effrayée, et son désespoir à la vue de ce spectacle ne fut point équivoque. Craesbèke satisfait du succès de son ridicule stratagême, la désabusa bientôt. Il fut tranquille sur le compte de sa femme, mais il n'en fut pas plus réglé dans ses mœurs.

Ses compositions se sentaient de l'espèce de société au milieu de laquelle il passait sa vie. Il excellait à peindre des tabagies, des scènes de corps-de-garde, des rixes de gens ivres. Son goût pour les basses bouffonneries le portait à représenter des figures faisant des grimaces. Il a fait plusieurs fois son portrait à lui-même, avec une emplâtre sur l'œil, et la bouche ouverte d'une manière épouvantable.

PLANCHE IV.

VERNET (Joseph).

MARINE, soleil couchant par un tems brumeux; *peint sur toile; hauteur soixante-neuf centimètres ou deux pieds deux pouces; largeur quatre-vingt-seize centimètres cinq millimètres ou trois pieds un pouce.*

La nature n'est pas plus belle ni plus vraie que ce tableau; c'est un des chefs-d'œuvres de ce grand maître, au genre de mâture des bâtimens que l'on aperçoit, au ton de chaleur qui anime le ciel et cette brume, au genre de rochers que l'on voit sur le devant et qui caractérisent la côte, aux occupations et au costume des personnages, au ton même des eaux, on reconnaît facilement, pour peu que l'on ait voyagé, que c'est une vue de la Méditerranée, prise des côtes ou de Provence ou d'Italie. Quelle vie, quelle gaîté, quel esprit, quelle nature dans ce bel ouvrage! Seul il eût suffi pour immortaliser son auteur.

PLANCHE V.

CONING (N.   ), élève de l'école Rembrandt.

PORTRAIT DE CHARLES I.er, ROI D'ANGLETERRE; *peint sur bois; hauteur trente-deux centimètres ou un pied; largeur vingt-quatre centimètres ou neuf pouces.*

Charles I.er est représenté debout, nu-tête, enveloppé d'un large manteau, drapé et retroussé de manière à laisser apercevoir toute la jambe, la main droite appuyée sur la hanche, et la gauche sur la garde de son épée. Il est vu de trois quarts. Devant lui est une table couverte d'un riche tapis dont les franges tombent jusqu'à terre, sur laquelle reposent son sceptre, sa couronne et le globe impérial. On lit sur le tapis ce monograme C. R. Ce portrait est d'un fini précieux, et d'une bonne couleur.

Il vient de la collection du Stathouder.

PLANCHE VI.

DEUX HERMÈS ANTIQUES.

Socrate et Bacchus indien.

De tous les philosophes de l'antiquité, Socrate est sans doute celui dont la mémoire est la plus révérée, et qui dans la simplicité de sa vie, la pureté de ses mœurs, la profondeur de son esprit, l'élévation de son ame, les persécutions dont il fut la victime, et sa fin tragique et magnanime, inspire encore aujourd'hui le plus vif intérêt. Il naquit à Athènes, il y a deux mille deux cents soixante-treize ans. Son père était sculpteur, et se nommait *Sophronisque*, et *Philarcte* sa mère était sage-femme. Il s'adonna d'abord à la profession de son père, et l'histoire a célébré la beauté de trois statues représentant les Grâces, que les arts durent à son ciseau. Pressé par *Criton*, que l'excellence de son esprit avait charmé, il abandonna la sculpture, et se livra tout entier à la philosophie, science inconnue pour ainsi dire avant lui, et que, pour me servir de l'expression de *Cicéron*, il fit descendre du ciel pour l'introduire parmi les

hommes. Vainqueur de toutes ses passions, indifférent pour les honneurs et les richesses, ami de la pauvreté par principe de sagesse et non par orgueil stoïque, les hommes lui durent de connaître les premières idées de morale. Ce fut dans le cœur humain qu'il chercha et trouva le germe du bonheur. Cette connaissance du cœur humain fit sa principale étude, et il établit que l'homme ne pouvait être heureux sans la justice, la bienfaisance et la pureté des mœurs. Il fonda une école célèbre. L'attachement de ses disciples pour lui fut extrême. Son goût pour l'indépendance l'accoutuma à une certaine liberté de penser, dont l'expension peu mesurée lui attira de puissans ennemis. On accusa d'athéisme l'homme qui le premier avait inspiré aux Grecs le véritable sentiment de la Divinité. Aristophane se déshonora en le rendant l'objet de la risée publique. Tout le monde connaît la mort de ce grand homme, et de tous les arrêts injustes, il n'en est point dont l'iniquité ait versé un opprobre plus indélébile sur les juges qui le rendirent, que celui qui le condamna.

Il est simple que dans tous les siècles on ait été extrêmement jaloux d'avoir la représentation fidèle de Socrate. Le portrait que nous présentons est d'une authenticité que l'on ne peut guère révoquer en doute. Les preuves en sont consignées dans le Musée Pio-Clementino. C'est un hermès de marbre *pentélique*.

Les hermès de Bacchus indien étaient communs chez les Grecs et les Romains. Dieu des vendanges et des festins, ils le plaçaient dans les jardins et dans les avenues de leurs maisons de plaisance, pour indiquer qu'elles étaient l'asile des plaisirs. Ses cheveux sont arrangés et bouclés comme ceux des femmes, et cette particularité seule eût dû suffire, ainsi que le remarque M. Visconti que nous aimons à citer, pour empêcher de prendre ces hermès pour le portrait de Platon, comme cela est arrivé à quelques antiquaires peu réfléchis.

Des.é par e Bourdon. Gra.é a l'Eau-forte par Chataigner. Term.é par Villerey.

S.T BRUNO ENSEIGNE LA THÉOLOGIE.

N.º 146. **STELLA.** Éco.le Franç.se



Des.né par Séb. le Roi. Gravé à l'Eau-forte par Lerouge. Terminé par Villerey.

J. C. RECEVANT LA VIERGE DANS LE CIEL.

N.° 147. CRAESBEKE. Eco. Flam.de



Dessiné par Swebach. Gravé à l'Eau-forte par Chataigner. Terminé par Niquet.

L'ATTELIER DE CRAESBEKE.

N°. 148. VERNET. Ecole Franc.se

Dessiné par Le Comte. *Gravé à l'Eau-forte par Filbol.* *Terminé par Bovinet.*

UN BROUILLARD.



Des.né par Bourdon. Gra.vé à l'Eau-for.te par Chataigner. Ter.né par Niquet.

CHARLES. I.er

N°. 150. Hermès en Mar.bre Pentélique.

Dessiné par Vauthier. Gravé par V.ve Hazard.

SOCRATE. BACCHUS, INDIEN.

EXAMEN
DES PLANCHES.

VINGT-SIXIEME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LE BRUN (Charles).

BATAILLE D'ARBELLES; *peint sur toile; hauteur cinq mètres seize centimètres huit millimètres ou seize pieds; largeur douze mètres cinquante-neuf centimètres six millimètres ou trente-neuf pieds dix pouces.*

Nous avons déjà décrit, dans nos précédentes livraisons, plusieurs tableaux de ce peintre fameux; voici encore un vaste monument de son génie, une production immense attachante par son objet, admirable dans son ensemble, et doublement célèbre et par la composition de l'auteur et par le burin du traducteur.

Il s'agit ici de l'une des plus mémorables batailles de l'antiquité : deux grands intérêts étaient attachés à son succès. D'un côté, la fortune et par conséquent l'immortalité d'Alexandre; de l'autre, le sort de l'un des plus grands empires du monde. Vainqueur de Tyr et de l'Egypte, l'Euphrate et le Tigre n'avaient point arrêté le conquérant; et dans sa course rapide, fondant tout-à-coup sur les plaines d'Assyrie, il rencontra près d'Arbelles Darius, dont l'orgueilleuse confiance s'appuyait sur l'innombrable multitude qu'il traînait à sa suite. Peut-être est-il permis de suspecter à cet égard la véracité des historiens; mais sans croire que Darius en effet se trouvât à la tête d'un million de combattans, au moins ne peut-on, d'après l'autorité d'Arrien, le plus sage et le plus véridique

des historiens d'Alexandre, révoquer en doute l'énorme supériorité des Perses, puisqu'il porte à trois cent mille hommes le nombre de ceux qu'ils perdirent dans cette bataille, qui ne coûta que douze cents hommes aux Macédoniens.

On reconnaît sans peine, à la composition générale du tableau que nous décrivons, que Le Brun avait étudié le plan de bataille adopté par les deux armées. Darius avait couvert le front de son armée et de deux cents charriots armés de faux et de quinze éléphans, chargés, suivant l'usage des anciens, de tours et de combattans : il s'était placé lui-même au centre de sa première ligne. Sans entrer ici dans le détail inutile du reste de ses dispositions, ni dans celui du plan d'Alexandre, il me suffira de dire que le roi de Macédoine avait, de son côté, couvert sa première ligne de la plus grande partie des archers, des frondeurs et des gens de trait qu'il avait dans son armée, afin de pouvoir, par une grêle de flèches, de traits et de pierres, jeter le désordre et l'épouvante parmi les charriots et les éléphans de Darius.

Dans l'action que le peintre a représentée, ce premier succès est déjà obtenu; on aperçoit sur le premier plan une partie des charriots de Darius, renversés, brisés, dispersés. Leurs conducteurs fuient avec effroi ou gissent morts sur la poussière à côté de leurs chevaux expirans, ou foulés sous les pieds de ceux que l'épouvante rend indociles au frein; tandis qu'Alexandre, suivi de son invincible phalange, pénètre déjà au travers de ces débris, et fond avec impétuosité sur le corps de bataille où Darius combat en personne. Ce monarque assis sur un char fait en forme de trône, le bras droit élevé au-dessus de sa tête, tient son arc dont il vient sans doute de décocher une flèche contre Alexandre, dont peu de distance le sépare, et paraît insensible au danger dont le menacent ses propres chevaux, qui, effarouchés par les cris des combattans, et déjà entourés d'ennemis, se cabrent furieux des blessures qu'ils reçoivent, et trahissent l'adresse et la force des cochers qui les veulent retenir.

Toutefois, conformément à l'histoire, les Perses opposent aux Macédoniens une vigoureuse résistance. Les éléphans dont Darius est entouré ne sont point encore entamés; sur les galeries des tours qu'ils supportent, on voit des soldats qui font pleuvoir d'énormes pierres sur la tête des ennemis. Mais Le Brun avait trop de génie pour laisser subsister la moindre équivoque sur le dénouement de cette grande journée, et il n'a pas négligé de rappeler la circonstance qui décida la victoire. On sait qu'Aristandre, le

Calchas des Macédoniens, inspiré par les dieux, ou plus vraisemblablement dirigé par les ordres secrets d'Alexandre, parut tout-à-coup au milieu de la mêlée, revêtu d'une robe blanche et tenant un laurier à la main. Au moment que l'ardeur des Macédoniens, frappés d'un mouvement que Darius venait de faire faire à ses troupes, commençait à se ralentir, le prêtre s'écria qu'il voyait l'aigle de Jupiter planer sur la tête du héros. Le soldat crédule et superstitieux vit, ou crut voir ce prodige, et dès-lors rien ne fut plus impossible à son courage. Le Brun a représenté cet aigle qui, de son aile immense, ombrage le casque d'Alexandre, et semble le diriger par son vol audacieux. La seule présence de cet oiseau désigne suffisamment le vainqueur.

Telle est cette grande et belle composition dans laquelle Lebrun a déployé toute l'élévation et toute la variété de son génie; si l'on y retrouve toutes les rares qualités qui lui ont acquis une si haute réputation dans les arts, l'on y remarque aussi les défauts que la critique sévère lui reprocha plus d'une fois, c'est-à-dire, un coloris souvent factice, peu de pureté dans le style, de la lourdeur dans quelques parties, de l'exagération dans quelques poses; tableau moins parfait, sans doute, que la *famille de Darius*, parce que la simplicité, la sagesse et l'expression commandent une estime plus générale, mais plus recommandable aux yeux du poëte que la chaleur, l'enthousiasme, le mouvement et la vie sont toujours en droit de captiver; en effet, quelle habileté, quelle entente, quelle adresse dans l'agencement de cette multitude de figures! quelle diversité d'actions, quelle prodigalité, quelle richesse de pensées, quelle justesse d'intention dans tous ces groupes! Avec quel art les rangs, si j'ose le dire, sont nuancés entre tous ces personnages! que les affections sont toujours d'accord avec les grades différens de ces guerriers! Que cet Alexandre appelle impérieusement les premiers regards des spectateurs! Quelle profonde épouvante précipite les pas de ce cocher cont on croit entendre les cris arrachés par la frayeur! Quelle grâce! quelle souplesse! quelle agilité dans les attitudes de ces Perses écaillés de fer, qui lancent la mort en fuyant le danger! et que cette épaisse et noire poussière indique bien les hordes innombrables que Darius traîne à sa suite! Quand l'œil étonné embrasse cette immense page, il est bien difficile que le reproche n'expire pas sur les lèvres.

Gérard Audran a gravé ce beau tableau, aussi-bien que les autres

batailles de Le Brun, et ce graveur célèbre égala, s'il ne surpassa pas, le maître qu'il traduisit. Ce qu'il y a de certain, c'est que Le Brun lui dut une grande partie de la haute renommée dont on le vit jouir, et que ce fut sous l'égide de la gloire du graveur, que celle du peintre parvint aux extrémités de l'Europe. Personne n'ignore dans les arts que lorsque les magnifiques planches d'Audran franchirent les Alpes, les italiens tremblèrent pour la suprématie de Raphaël, et crurent, pendant quelques instans, que Le Brun lui avait ravi le sceptre de la peinture.

PLANCHE II.

SPADA (LEONELLO).

LA CHASTETÉ DE JOSEPH; *peint sur toile; hauteur un mètre soixante-dix-sept centimètres cinq millimètres, ou cinq pieds six pouces; largeur un mètre cinquante-un centimètres trois millimètres, ou quatre pieds cinq pouces.*

Ce sujet répugne par son immoralité. Il a fallu tout le génie de Racine pour faire supporter au théâtre l'amour adultère de Phèdre; mais le peintre, fût-il doué d'une imagination aussi brillante, aussi riche que celle du poète, ne retrouvera jamais dans son art assez de ressources pour déguiser l'indécente expression d'un amour que la pudeur, la morale et la sainteté de l'hymen réprouvent également. Ce sujet est, à mon avis, du nombre de ceux que l'on doit éviter dans la peinture. Il n'en est point qui soit plus en opposition avec nos idées et galantes et morales; il blesse l'opinion que nous avons du respect que les femmes se portent à elles-mêmes; c'est un de ces sujets enfin que le législateur de la poësie, que le sévère Boileau a condamnés à l'ostracisme.

Zaluca, femme de Putiphar, général des armées de Pharaon, assise sur un sopha ou lit de repos, et à demi-nue, a pressé vivement Joseph de céder à ses desirs, et cherche à l'arrêter en le retenant par ses vêtemens. Ce jeune homme, honteux de cet excès d'effronterie, cherche à se débarrasser des sollicitations de cette femme adultère, et s'échappe en laissant entre les mains de Zaluca, son manteau dont elle se servit pour l'accuser auprès de son époux.

Considéré comme peinture, ce tableau est précieux par l'expression. Les yeux, la bouche, le geste, la pose de cette femme, tout enfin dans sa personne annonce bien le désir qui la tourmente. Au premier coup-d'œil il y a équivoque dans la jambe gauche, qu'il faut chercher sous la large draperie qui la couvre. Joseph est bien dans l'action de fuir. Son front est pudique; sa figure, ses yeux baïssés, ses lèvres immobiles, expriment parfaitement la contrainte, le trouble et l'indignation secrète qu'il éprouve; mais pourquoi l'agitation de ce manteau que le vent semble soulever? c'est une inconvenance que rien ne motive. Joseph est dans un appartement, il n'a fait encore qu'un pas, et son vêtement ne peut avoir le mouvement que le peintre lui a donné.

Ce tableau sort de la galerie du duc de Modène.

PLANCHE III.

LE SUEUR (EUSTACHE).

L'AMOUR, armé du foudre de Jupiter, descend du ciel pour embraser la terre; *peint sur bois; forme presque ronde; hauteur un mètre trente-quatre centimètres huit millimètres, ou quatre pieds deux pouces; largeur un mètre vingt-cinq centimètres, ou trois pieds dix pouces et demi.*

Ce tableau fut composé par Le Sueur pour décorer l'hôtel Lambert; mais l'exécution en fut confiée à Thomas Goulay, son parent et son ami. Aussi n'y retrouve-t-on pas cette finesse qui caractérise les ouvrages du maître célèbre qui l'avait imaginé. Il ne faudrait cependant pas croire que ce tableau soit peu digne d'estime; Goulay fut un peintre recommandable à beaucoup d'égards.

Le sujet de celui-ci est purement fabuleux. L'Amour porté sur l'aigle de Jupiter, tenant son arc dans une main, de l'autre, agitant le foudre qu'il vient de dérober au maître du tonnerre, s'avance vers la terre qu'il veut embraser. A son approche, les Déïtés des eaux, les Fleuves, les Nayades, les Néréïdes, les monstres des mers sortent de leurs grottes profondes, et témoignent leurs alarmes.

PLANCHE IV.

ASSELIN (JEAN), surnommé CRABETJE.

VUE du pont Lamentano, sur le Teverone, près Rome; *peint sur toile ; hauteur cinquante-huit centimètres trois millimètres, ou un pied neuf pouces six lignes ; largeur cinquante-trois centimètres huit millimètres, ou un pied huit pouces.*

Le Musée Napoléon, comme nous l'avons dit, dans une de nos précédentes livraisons, ne possède qu'un très-petit nombre de tableaux de ce peintre. Il avait peu de fécondité dans l'imagination, il tourne sans cesse dans un petit cercle d'idées, et cette pénurie naturelle donne à toutes ses productions une physionomie à-peu-près semblable. Ce sont toujours des ponts, des tourelles, des portes de vieux châteaux démantelés, des pâtres guidant leurs troupeaux et leur faisant passer des gués. Celui dont il est question ici vient encore à l'appui de cette remarque. Il offre la répétition des mêmes idées qui lui était si familière. Mais combien l'on est dédommagé de cette monotonie par la finesse de son coloris, par la transparence de ses eaux, par la touche spirituelle de ses animaux! On pourrait reprocher à celui-ci trop de lourdeur, trop d'opacité dans ces nuages que l'on aperçoit sur la gauche. Ils semblent être le résultat d'une explosion de poudre dont la fumée se serait condensée, pour ainsi dire, dans l'atmosphère, bien plutôt que celui des vapeurs qui s'exalent de la terre. Quoi qu'il en soit, ce tableau fait honneur aux talens de cet artiste, et n'est point indigne du rang qu'il tient dans le Musée.

PLANCHE V.

MURILLOS.

UN PETIT MENDIANT, assis au soleil; *peint sur toile ; hauteur un mètre trente-quatre centimètres huit millimètres, ou quatre pieds deux pouces ; largeur un mètre huit centimètres, ou trois pieds trois pouces.*

Ce tableau représente un pauvre petit adolescent, couvert de haillons, rongé par la vermine, assis sur le carreau, ayant à ses côtés une cruche

d'eau, un petit panier d'osier dans lequel sont quelques fruits qu'il tient sans doute de la commisération publique, et quelques reliefs de crevettes semés sur le pavé ; il est fortement éclairé par un rayon de soleil dont il paraît profiter pour se réchauffer, et occupé, puisqu'il faut enfin trancher le mot, puisqu'il n'est point dans notre langue d'expression moins dégoûtante à employer, occupé, dis-je, à s'épouiller.

Ce tableau est admirable, comme effet et comme nature. La demi-teinte portée sur les jambes de cet enfant est d'une illusion parfaite. Mais qu'il est regrettable, à mon avis, de voir consacrer, dépenser, si j'ose le dire, tant de talent à un semblable genre ! Qu'il est pénible de voir un habile homme présenter sans motif à la curiosité publique le tableau de l'espèce humaine tombée dans cet état de dégradation ! Quel fruit, quelle leçon l'homme peut-il retirer d'un semblable spectacle ? Ou bien le dégoût le force à détourner les yeux, et son cœur s'endurcit davantage ; ou bien, s'il surmonte sa répugnance, il rit de la misère, ce qui est cent fois plus déplorable. Hélas ! combien l'on doit gémir quand on songe que la plus petite idée morale ou philosophique, introduite par le peintre dans cette composition, en eût fait l'une des plus estimables productions sorties de son brillant pinceau !

Avant de décorer la galerie du Musée Napoléon, ce tableau se voyait dans la collection de M. Gagnat.

PLANCHE VI.

STATUE.

MATRONE ROMAINE ; *hauteur un mètre quarante-huit centimètres trois millimès ou cinq pieds sept pouces.*

Ce titre de Matrone, devenu dans les derniers siècles l'objet du ridicule, était honoré et recherché par les dames romaines. En général, à Rome, les dames attachaient beaucoup de gloire à la fécondité, et il est même assez présumable que le titre de Matrone n'était spécialement accordé qu'aux mères de famille. Il était un des surnoms que la piété donnait à Junon, considérée comme divinité tutélaire des femmes nubiles. Les peuples de l'Italie et des Gaules l'accordaient également aux Parques, en reconnaissance des soins qu'elles prenaient pour fa-

voriser le passage de l'homme à la vie, et des secours qu'elles prêtaient aux femmes dans les douleurs de l'enfantement. Ce qui achève de prouver l'estime que l'on faisait à Rome de ce titre de Matroue, c'est que des fêtes avaient été instituées sous le nom de *Matronales* (1), et que, chaque année pendant les Kalendes de Mars, les dames romaines les célébraient avec beaucoup d'éclat. On peut, à cet égard, consulter l'excellent ouvrage dont Noël a enrichi notre littérature depuis peu d'années.

La belle statue dont le titre nous a paru exiger ces observations sommaires, est le portrait de quelque dame dont le nom n'est point parvenu jusqu'à nous. Elle a été découverte dans le dix-huitième siècle, à *Bengazi*, dans le golphe de *Sydra*, à l'orient de *Tripoli*, et fut apportée en France. Elle sort de la galerie de Versailles. Sa conservation est parfaite. A la coifure de la tête, Visconti la juge un ouvrage de la fin du second siècle. C'est, au reste, un travail d'une grande beauté. Le style en est pur, la pose est simple, noble et majestueuse. Les draperies sont légères et exécutées avec autant de finesse que de goût. Il règne beaucoup de grâce dans la manière dont le *Palla*, qui lui couvre la tête, est drapé et arrangé.

---

(1) Ces fêtes remontent à une des plus anciennes époques de l'Histoire Romaine; elles furent instituées pour célébrer la paix qui mit un terme à la guerre occasionnée par l'enlèvement des Sabines, et qui se conclut par leur entremise. Les femmes couronnées de fleurs se rendaient au temple de Junon. Elles y déposaient leurs offrandes, et de retour chez elles, se couvrant de leurs plus riches parures, elles employaient le reste de la journée à recevoir les visites, les félicitations et les présens de leurs amis et de leurs époux. A mesure que les mœurs se dégradèrent, le nom de matrone devint moins estimé : sous Constantin on ne s'en servait plus.

N.° 151. **LE BRUN.** Eco. Franc.

Dessiné par Defraine. *Gravé à l'Eau-forte par Dupl.^n Bertaux.* *Terminé par Niquet.*

BATAILLE D'ARBELLES.

Des.né par Bourdon. Gra.é a l'Eau-forte par Chataigner. Term.é par Dennel.

LA CHASTETÉ DE JOJEPH.

N°. 153. LE SUEUR. Éco^le Franç^se



Des^né par Le Roi. Gra^vé à l'Eau-forte par Devillier. Term^né par Delignon.

L'AMOUR ARMÉ DU FOUDRE DE JUPITER.

N°. 154. **ASSELYN.** Eco.le Flam.de



Dessiné par Gregorius. Gravé par De Saulx.

PAYSAGE.



Des.né par Bourdon. Gra.vé à l'Eau for.te par Chataignier. Ter.né par Villerey.

LE PETIT MENDIANT.



Dessiné par Montagny. Gravé par Boutrois.

MATRÔNE ROMAINE.

EXAMEN DES PLANCHES.

VINGT-SEPTIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

SACCHI (ANDREA), élève de l'ALBANE; né à Rome en 1599, mort en 1661.

SAINT ROMUALD ET SES DISCIPLES; *peint sur toile; hauteur trois mètres quatorze centimètres ou neuf pieds neuf pouces six lignes; largeur un mètre quatre-vingt centimètres ou cinq pieds sept pouces quatre lignes.*

Le peintre a choisi pour le lieu de la scène qu'il a voulu représenter un désert de la Toscane, nommé Camaldoli, situé dans les vallées de l'Apennin, sur les confins de l'Etat de Florence. Saint Romuald est assis au pied d'un chêne, et s'entretient avec cinq de ses disciples, dont l'oreille attentive paraît écouter avec intérêt et recueillement les paroles qui sortent de sa bouche. Deux sont assis en face de lui. Le troisième est debout appuyé sur un bâton. Le quatrième, placé derrière celui-ci, penche la tête pour mieux apercevoir le Saint. Le cinquième enfin, a les regards levés vers le ciel, et semble éprouver une espèce d'extase. Si l'on peut en juger par une sorte d'échelle mystérieuse que dans le fond du tableau semblent gravir deux à deux des religieux de l'ordre des Camaldules, dont Saint Romuald fut le fondateur, il est présumable que le peintre a voulu représenter l'instant où il raconte à ceux qui l'écoutent, une vision dans laquelle l'Esprit-Saint lui permit

de voir une échelle dont la base touchait à la terre et l'autre extrémité au ciel, que les religieux de son Ordre montaient pour arriver à la gloire éternelle.

Cette explication suffit seule pour prouver combien cette composition est vicieuse. La vision que Saint Romuald n'a pu avoir que dans un moment d'extase, ou pendant son sommeil, est dissipée, puisqu'il est occupé à la raconter, et que ni lui ni ses religieux ne portent aucune attention à la scène fantastique que le peintre a placée dans le fond. L'on doit blâmer Andrea Sacchi de n'avoir pas senti que par cette faute il détruisait l'unité d'action et de tems, dont le précepte doit être aussi sévèrement suivi par le peintre que par le poète. Les tableaux que plusieurs peintres ont consacrés à représenter l'échelle mystérieuse de Jacob, n'offrent point d'anachronisme semblable. Tous ont eu soin de peindre ce patriarche plongé dans le sommeil, et rien alors ne blesse la raison ni la vraisemblance, parce qu'en effet c'est dans ce moment que la vision peut se passer. On peut, d'ailleurs, ajouter que cette manière dont Andrea Sacchi s'est servi pour expliquer au spectateur le sujet du discours que Saint Romuald adresse à ses religieux, manque de génie et de goût : sans avoir le ridicule de l'enfance de l'art où les peintres écrivaient sur des banderolles les paroles qu'ils voulaient mettre dans la bouche de leurs figures, elle s'en rapproche par l'esprit et par l'intention, et c'est un pas rétrograde vers la barbarie que Sacchi faisait faire à l'art.

Tous les auteurs ne tombent point d'accord sur cette vision de Saint Romuald. M. Baillet n'en parle point dans son ouvrage; mais ce n'est point à nous à nous livrer à ces sortes de discussions étrangères à notre sujet. Nous nous contenterons de dire qu'Andrea Sacchi, dans cette production, a consacré ses pinceaux au fondateur célèbre d'un Ordre que la France connut très-peu; mais encore aujourd'hui très-répandu dans l'Italie. Saint Romuald était de Ravenne, et vit le jour vers le milieu du dixième siècle, époque où parurent la plupart des fondateurs des Ordres les plus renommés. Né en 956, Saint Romuald termina en 1027 une carrière entièrement consacrée aux travaux apostoliques, et plus souvent traversée par l'indiscipline de ses propres religieux que par les contrariétés que le monde opposa quelquefois aux vœux formés par sa piété.

Ce tableau jouissait en Italie d'une réputation colossale. Tous les

itinéraires de la ville de Rome l'indiquaient comme l'un des quatre plus précieux tableaux que possédait cette capitale des arts. Parvenu en France, le prestige s'est dissipé : cette production a été appréciée à sa juste valeur; et le véritable goût la replaçant dans le rang dont elle n'eût jamais dû sortir, l'a dépouillée de cette haute réputation qu'elle ne devait qu'au goût dépravé de l'école dont Andrea Sacchi fut le chef, et dont l'existence sert de date à la décadence de l'école romaine. Andrea Sacchi fut pour elle ce que Le Moine fut pour l'école française. L'un et l'autre sans doute eurent une somme de talens capable de balancer celle de leurs défauts; mais leur exemple fut funeste, et les résultats en furent déplorables.

Comme sentiment, composition et style, cette production est bien inférieure aux tableaux du cloître des Chartreux, par Le Sueur. On y trouve une sorte d'harmonie, mais elle est monotone. Ce tableau provient de l'église des Camaldules à Rome. Il en décorait le maître autel.

PLANCHE II.

LE SUEUR (EUSTACHE).

JUPITER sous la forme d'un aigle, enlevant GANYMÈDE; *peint sur bois : hauteur un mètre vingt-sept centimètres, ou trois pieds onze pouces; largeur un mètre sept centimètres, ou trois pieds quatre pouces.*

Ce tableau, quoique composé par Le Sueur, passe pour avoir été exécuté par Thomas Goulay. Il est préférable à celui du même maître que nous avons décrit dans la précédente livraison, par le ton de couleur qui est assez bon. Il décorait également l'hôtel Lambert, et se trouve gravé par Beauvais, dans la collection des tableaux de cet hôtel.

C'est encore un sujet mythologique. Ces sortes de sujets sont communément froids. Ils pouvaient intéresser les anciens, parce que la fable était pour eux une manière d'écrire l'histoire, et d'envelopper souvent, sous des fictions ingénieuses, la connaissance des faits que la politique peut-être, ou la crainte, ou l'esclavage ne permettait pas de rapporter dans leur intégrité : mais aujourd'hui, ils sont pour nous entièrement dépouillés de ce mérite. Les uns ne nous présentent que des scènes dont l'immoralité nous dégoûte : d'autres que des actions qui peuvent amuser notre esprit, mais qui n'arrivent point à notre cœur,

parce qu'elles nous semblent appartenir à des êtres d'une nature entièrement chimérique ou étrangère à la nôtre. La raison en est simple; c'est que notre sensibilité ne s'émeut que par une succession rapide et instantanée d'une foule d'idées relatives. Quelle leçon tirer de la représentation d'un crime, d'un forfait, d'un attentat commis par des Dieux? Aucune, puisque les criminels sont au-dessus de la justice. Quel intérêt accorder à leur héroïsme, à leur générosité, à leur bienfaisance? Aucun, puisque tout cela ne suppose aucun sacrifice. Le pire des sujets que puisse choisir ou le peintre ou le poëte, est un sujet mythologique, parce que la première qualité du peintre comme du poëte est de parler au cœur.

Le rapt de Ganimède est de toutes les fables celle peut-être que l'on a le plus souvent cherchée à expliquer. La plus raisonnable des versions est celle qui suppose que Ganimède, fils de Calhioré et de Tros roi de Troye, s'étant transporté au temple de Jupiter Lydien, avec quelque amis pour y offrir des sacrifices en mémoire des conquêtes de son père, inspira de la défiance à Tantale. Quelques-uns disent que ce monarque soupçonneux fit jetter ce jenne homme, avec ses compagnons, dans une prison, où bientôt après le ressentiment de son injure le conduisit au tombeau. D'autres prétendent que Tantale, qui se croyait du sang de Jupiter, congédia la suite de Ganimède, et le garda à sa cour pour lui servir d'échanson.

Ces commentateurs ne se sont pas arrêtés à cette explication. Ils ont essayé d'y trouver l'origine de l'inimitié entre les Grecs et les Troyens, et d'en faire le premier anneau de la chaîne des faits historiques dont l'autre extrémité se termine par le siége de Troye; ils veulent que cet enlèvement de Ganimède ait été le motif d'une guerre sanglante entre Tros et Tantale; ils veulent que cette guerre ait été continuée par Ilus, fils de Tros, et par Pélops, fils de Tantale. Ils veulent que l'enlèvement d'Hélène par Pâris, arrière-petit-fils d'Ilus, n'ait été que la représaille de l'enlèvement de Ganimède par Tantale, bisaïeul de Ménélas; ils veulent enfin que le siége de Troye ait été la conséquence de tous ces événemens : et c'est ainsi, qu'en admettant une explication quelconque d'une fable donnée, il n'est point de faits historiques que l'on ne puisse y subordonner.

PLANCHE III.

MEEL ou MIEL (Jean), né près d'Anvers en 1599, mort à Turin en 1664, fut élève de Gérard Sechers.

LA DINÉE DES VOYAGEURS; *peint sur cuivre, forme ovale : hauteur quatre centimètres, ou un pied trois pouces; largeur cinquante-un centimètres, ou un pied sept pouces.*

Quelques voyageurs se sont arrêtés à la porte d'un cabaret de village; les uns, couchés par terre, se reposent et prennent leur repas; d'autres, sur un plan plus reculé, placés autour d'une table, chantent, boivent et dansent au son d'une cornemuse. Un marchand forain, conduisant un cheval de somme, chargé de ballots, se dispose à se remettre en route, et donne quelque monnaie à un valet d'écurie, tandis que derrière lui une servante jette du grain à des volailles et semble écouter un enfant qui lui parle. Sur la gauche, on voit un charriot attelé de deux bœufs, dont l'un est couché, pendant que le bouvier cause avec une femme assise par terre, le coude appuyé sur une corbeille. Dans le fond, l'on aperçoit deux hommes à cheval qui se dirigent vers le cabaret.

Il y a de l'esprit, de la gaîté, de l'amabilité dans cette jolie production. L'exécution en est facile et brillante, et la conservation en est parfaite.

Il me semble que le nom ou le titre donné dans les arts à ce tableau n'est pas très-exact. Si l'on en excepte les deux personnages assis par terre sur le devant, et qui semblent occupés à prendre quelques rafraîchissemens, et le marchand forain, qui, prêt à partir, donne pour boire au valet d'écurie, aucun des autres personnages n'a vraiment le caractère de voyageur. Ceux entr'autres qui boivent et dansent auprès de la porte du cabaret, ressemblent bien plus à des paysans des environs qui se divertissent et s'enivrent, qu'à des hommes qui, dans le milieu du jour, se reposent des fatigues du matin, afin de fournir celles de l'après-midi. Des voyageurs ne dansent point au son de la cornemuse, et ne se livrent communément point à la joie immodérée que l'on remarque dans ces hommes. Ce tableau ne serait pas, au reste, le premier à qui dans le commerce, ou *la curiosité*, pour me servir du terme technique, on eût donné une désignation inconvenante. C'est un abus.

PLANCHE IV.

VERNET (JOSEPH).

LE TORRENT; *peint sur toile : hauteur un mètre quatre centimètres, ou trois pieds trois pouces ; largeur un mètre trente-sept centimètres quatre millimètres, ou quatre pieds trois pouces six lignes.*

Au fond d'un précipice formé par des rochers escarpés, coule avec impétuosité un torrent, qui, rencontrant dans sa course des blocs de roches brisées, forme une cascade ou chûte, dont la largeur est égale à celle de la gorge. Sur le devant, des pêcheurs sont occupés à jeter leurs lignes. Cette vue est prise des cascatelles de Tivoli; mais elle n'est pas exacte, et le peintre l'a arrangée. A gauche et sur le haut de la montage, on aperçoit les écuries de Mécène. Ce tableau est d'un pinceau facile, et des premiers tems que Vernet passa en Italie. Il sort d'une collection particulière.

PLANCHE V.

SARCOPHAGE, vulgairement appelé TOMBEAU DES MUSES; *longueur, deux mètres cinq centimètres, ou six pieds quatre pouces trois lignes.*

La face extérieure de ce beau fragment de l'antiquité est un bas-relief consacré aux Muses. M. Visconti a rectifié dans l'une des savantes dissertations que les arts lui doivent, les erreurs dans lesquelles différens écrivains étaient tombés en décrivant ce monument. Selon lui, Clio, la Muse de l'histoire, est la première que l'on voit à gauche, tenant un rouleau dans la main. On reconnaît Thalie dans la seconde, au masque et au *pedum* ou bâton pastoral. La troisième est Erato, considéré par le sculpteur comme Muse de la philosophie, et par conséquent représentée sans la lyre. Ses cheveux sont contenus dans une espèce particulière de filet semblable à celui dont sont coiffées les têtes de Sapho dans les médailles de Mitylène. Ces trois Muses ont chacune à

leurs côtés un autel sur lequel elles s'appuient. Euterpe, remarquable par les deux flûtes, précède Polymnie, la Muse de la Pantomime : elle est suivie par Calliope, que l'on reconnaît aux tablettes dont elle use pour écrire ses vers. Près d'elle on aperçoit Terpsichore, qui s'exerce sur la lyre, tandis qu'Uranie, la tête appuyée sur sa main, semble méditer sur la sphère céleste que l'on voit à ses pieds. Enfin, Melpomène, reconnaissable à l'extrême épaisseur des semelles de son cothurne, et au masque tragique rejeté sur le derrière de sa tête, termine la suite des neuf sœurs.

Sur le bord de la pierre dont ce Sarcophage est recouvert, le statuaire a sculpté une orgie célébrée par des Silènes, des Faunes et des Bacchantes.

On doit savoir gré à Visconti d'avoir expliqué d'une manière aussi claire et aussi naturelle les figures de ce bas-relief. Au reste, il n'est pas étonnant que d'autres écrivains aient varié dans l'explication qu'ils purent en donner, et ce ne serait pas précisément une preuve d'ignorance en eux, puisque les anciens ne furent pas même d'accord entre eux sur l'origine, le nombre, le caractère et les attributs de ces divinités. Noël, dans son excellent Dictionnaire de la Fable, a fort bien expliqué les divers systèmes des anciens à cet égard. Il rapporte qu'Hésiode est le premier qui ait donné des noms aux Muses, et qu'il n'en compte que neuf, filles de Jupiter et de Mnémosyne. Ce nombre est aujourd'hui le plus généralement adopté. Il paraît qu'il n'en était pas de même dans l'antiquité. Cicéron en compte un plus grand nombre, vingt-deux par exemple qu'il distribue en trois classes ; quatre supérieures dans la première, filles du second Jupiter et qu'il nomme Telxiope, Mnémé, Avedè, et Metétè; neuf dans la seconde à qui il donne la même origine qu'Hesiode ; enfin neuf dans la troisième, mais filles de Piérus et d'Antiope. On voit que Cicéron donnait également le nom de Muses aux Piérides que nous regardons aujourd'hui comme leurs rivales et leurs ennemies. Varron est moins libéral, il n'en compte que trois ; et enfin Diodore est moins respectueux envers elles, car il leur refuse l'extraction céleste, et veut que ce soient neuf jeunes filles qui servaient aux plaisirs d'Osiris, ainsi qu'il prétend qu'Apollon et Hercule ne furent que des généraux de cet Egyptien.

PLANCHE VI.

FACES *des deux extrémités du précédent* SARCOPHAGE.

Celle de la tête du Sarcophage représente Homère, assis sous un chêne, recevant des mains de Calliope un chant de l'un de ses poëmes. Celle des pieds représente Socrate, assis sous un portique, conversant avec la Muse de la philosophie. Le travail de ces deux bas-reliefs semble moins terminé que celui de la face latérale que nous venons de décrire.

Ce beau monument fut découvert dans le mosolée de la famille *Accià.* Alors l'intention du statuaire s'explique facilement. Cette famille qui, sans être patricienne, eut des membres qui parvinrent à de hauts emplois, eut pour chef *Accius*, fils d'un affranchi et poète tragique, célèbre parmi les Romains. Il mourut très-vieux, près de deux cents ans avant J. C. Il ne nous reste de ses pièces que les titres. *Décimus Brutus* fut si jaloux des vers qu'il lui adressa après sa victoire sur les Espagnols, qu'il les fit graver sur les monumens qu'on éleva à sa gloire. Pline plaisante sur la vanité de ce poète qui, d'une très-petite taille, se fit ériger une très-haute statue dans le temple des Muses. Il est présumable que l'un de ses descendans lui aura voté le Sarcophage que nous venons de décrire.

Le statuaire n'a pas négligé d'enrichir de sculptures, ainsi que sur la façade latérale, les bords de la table dont le Sarcophage est couvert, et qui répondent aux deux groupes que nous venons de décrire. Au-dessus de celui d'Homère, on voit deux louves qui semble lutter ensemble, et au-dessus de celui de Socrate, un griffon qui joue avec une tête de belier. Deux têtes ou masques forment les angles.

Ce monument, d'une conservation parfaite, est de marbre pentélique.

A. SACCHI.



Des.é par Bourdon. *Gra.é à l'Eau-forte par Petit.* *Ter.é par Dambrun.*

S.T ROMUALD.



Dess.é par Le Roy. Gravé à l'Eau-forte par Coiny. Ter.mé par Bovinet.

L'ENLÈVEMENT DE GANYMEDE.



Dessiné par Gregorius. Gravé à l'Eau-forte, par Chataigner. Terminé par Duparc.

LA DINÉE DES VOYAGEURS.

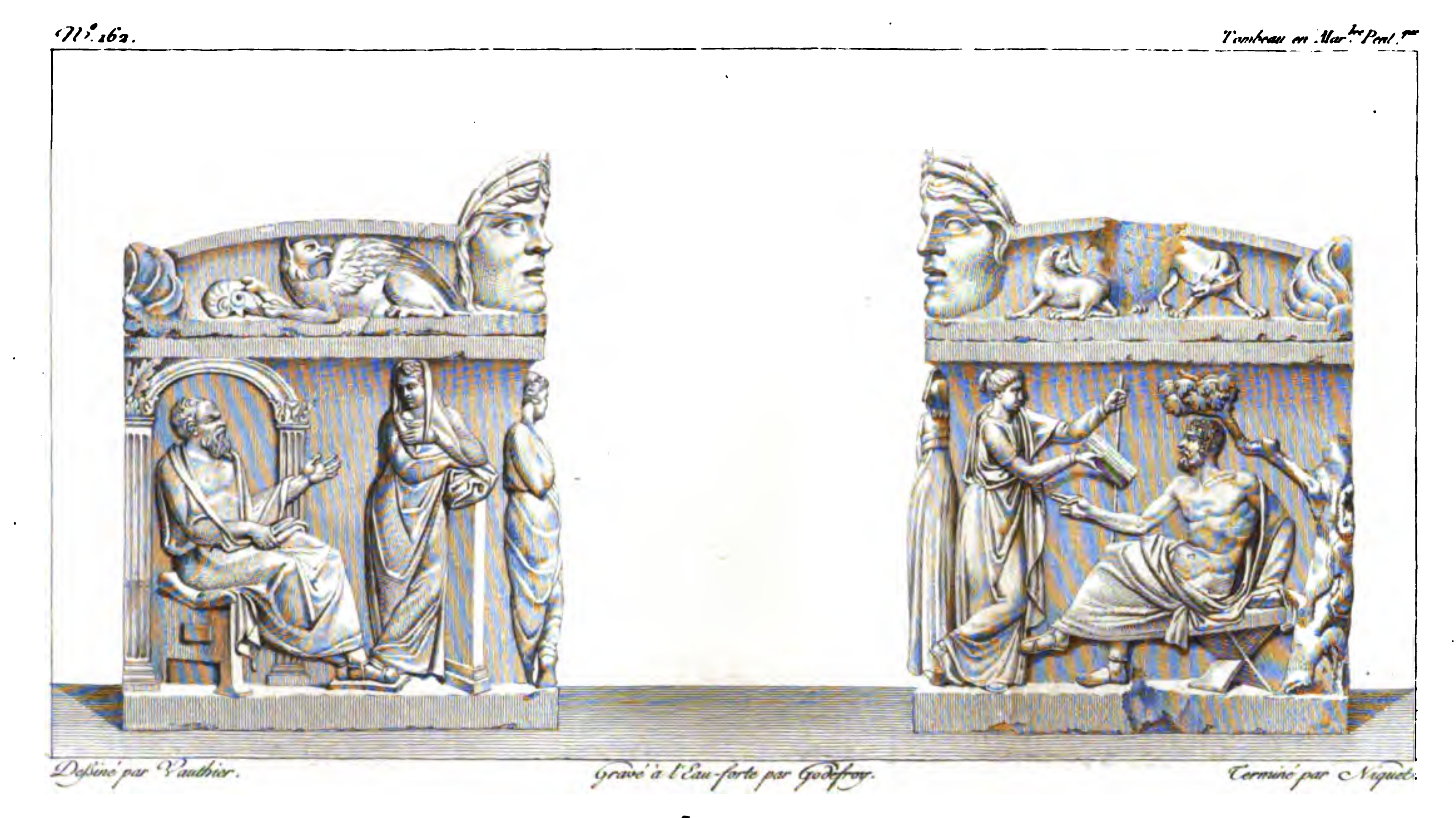
N°. 160. VERNET. Ecole Franç.se

Dessiné par Grégorius. Gravé par De Saulx.

PAYSAGE.

Dessiné par Vauthier. Gravé à l'Eau-forte par Godefroy, fils. Terminé par Niquet.

TOMBEAU.



Dessiné par Vauthier. Gravé à l'Eau-forte par Godefroy. Terminé par Niquet.

PARTIES LATÉRALES DU TOMBEAU.

EXAMEN
DES PLANCHES.

VINGT-HUITIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

RIBEIRA (GIUSEPPE) dit l'ESPAGNOLET; né à Gallipoli, dans la province Napolitaine de Lecca, en 1593, mort en 1656, fut élève de Michel-Ange de Caravage.

L'ADORATION DES BERGERS; ***peint sur bois; hauteur deux mètres trente-trois centimètres ou sept pieds trois pouces six lignes; largeur un mètre soixante-seize centimètres ou cinq pieds six pouces trois lignes.***

L'ACTION représentée dans ce beau tableau est assez généralement connue, pour nous dispenser de rapporter ici le trait de l'histoire sacrée qui en a fourni le sujet. Nous nous bornerons donc à parler du talent supérieur du peintre célèbre à qui les arts doivent cet admirable ouvrage. Tous les artistes conviennent que les nombreuses beautés qu'il renferme, le placent en première ligne parmi cette immensité de chefs-d'œuvres que possède le Musée Napoléon; et de toutes les productions de l'Espagnolet, c'est, à coup-sûr, l'une des plus capables de justifier la haute renommée à laquelle il est parvenu.

Peu de tableaux commandent aussi impérativement l'attention, et captivent avec plus de puissance les regards. La simplicité, la naïveté, la justesse de l'expression y sont tellement secondées par la vérité du coloris, que l'illusion est parfaite, et que l'on croit être présent à la

scène. Les deux pâtres que l'on aperçoit agenouillés, respirent. Ils sont réellement animés. Quelle agreste et charmante bonhomie dans la figure, l'attitude et le geste de celui qui soulève son chapeau! Quelle joyeuse confiance, quel sentiment rustique de dévotion, quelle adoration cordiale exprimés par toutes ces figures! Pourquoi faut-il que Ribeira n'ait pas donné plus de noblesse à cette Vierge, ni plus de grâces à cet Enfant Jésus! mais cet oubli, ou si l'on veut ce manque de goût, défaut de son école, bien plus que le sien peut-être, est compensé, est réparé par tant de perfections, qu'il faut, pour s'en offenser, promener un œil sévère sur les détails de ce bel ouvrage. Il est étonnant et par l'exécution, et par la couleur, et par la magie des vètemens. Ceux des bergers, surtout, sont d'une vérité capable de tromper l'œil le mieux exercé. L'Espagnolet, inimitable principalement dans l'art de peindre les vieillards, a répandu une telle vie sur les tètes et les mains de ceux qu'il a placés dans ce tableau, qu'il faut les toucher pour s'assurer que le sang ne circule pas dans leurs veines, et que la nature n'est poins ici à la place de l'art.

L'Escurial, Cordoue, et le Musée de Strasbourg, possèdent des répétitions de ce beau tableau. Celui dont nous donnons la description, se voyait à Naples dans la galerie du duc *Della Regina*. L'armée napolitaine, pendant le court séjour qu'elle fit à Rome, s'étant emparée de quelques tableaux appartenant à la France, que l'on avait retirés de Saint Louis des Français, et les ayant transportés à Palerme, la cour des Deux-Siciles fit l'acquisition de ce chef-d'œuvre de l'Espagnolet, pour la somme de trois milles ducats, et le donna au gouvernement français, en remplacement de quelques-uns de ceux qu'il réclamait avec justice. La conservation de ce tableau est parfaite. Il est ainsi signé : *Jusepe Ribera Espânol, Academico Romano, f. 1650*. On voit par-là qu'il avait cinquante-sept ans quand il l'exécuta, et qu'à cet âge il n'avait encore rien perdu de la supériorité de son talent; il est présumable également, par l'évènement singulier de sa disparution de Naples, dont nous dirons un mot tout-à-l'heure, que ce fut le dernier de ses ouvrages.

Bernardo de Dominici, et *Paolo de Matteis*, ont écrit la vie de ce peintre célèbre, dont nous ne trouverons plus l'occasion de parler dans la suite, puisque ce tableau est le plus important de ceux de ce maître que possède le Musée Napoléon. C'est par erreur que plusieurs écrivains, entr'autres le Sandrart, l'auteur de l'*Abécédario*, et

après eux les auteurs de Dictionnaires, qui copient souvent sans beaucoup d'examen et de discussion critique, lui donnent pour patrie Valence en Espagne. Ce fut celle d'Antonio Ribeira, son père, qui se maria à Gallipoli, dans le royaume de Naples, et y donna le jour à quatre enfans, dont notre peintre fut du nombre. On le destina aux lettres; mais son goût et ses dispositions pour la peinture prévalurent sur la volonté paternelle, et il entra dans l'école du Caravage.

Après la mort de ce maître fameux, il fit le voyage de Rome, où il s'appliqua, sans beaucoup de succès, à étudier les ouvrages de Raphaël. Mais plus sensible aux charmes du Corrège, dont un tableau était tombé sous ses yeux, il courut à Modène et à Parme, et s'identifia si bien, pour ainsi dire, avec la manière de cet admirable peintre, que, retourné à Naples, le premier tableau qu'il exposa en retraça toutes les grâces aux regards des amateurs.

Il fut long-tems à se faire connaître, et par conséquent en proie à l'indigence, quoique dès-lors il réunit dans ses ouvrages à la fierté du Caravage son premier maître, le beau sentiment de couleur qu'il avait puisé dans l'école lombarde. Un hasard heureux le fit enfin sortir de cet état misérable. A l'occasion d'une fête, il exposa dans la rue un *Martyre de Saint Barthélemy*, dont la belle exécution attira pendant tout le jour l'attention d'une foule immense. D. Pietro Giron, duc d'Ossuna, vice-roi de Naples, vit ce rassemblement de l'une des fenêtres de son palais. Il voulut en savoir le motif, et se fit apporter le tableau. Il manda sur-le-champ le jeune Ribeira, et dès-lors sa fortune fut commencée. Heureux s'il l'eût honorée par un caractère plus estimable; mais son excessive fierté, son ambition démesurée, sa ridicule insolence, son insupportable estime pour ses seuls talens, son aveugle et déplorable confiance dans les conseils d'un scélérat nommé Belisario, peintre non moins envieux que médiocre, le rendirent le fléau des artistes de son tems, et sa mémoire est pour jamais flétrie dans la postérité, par les persécutions qu'il fit éprouver à Guido Reni, et surtout au sublime et trop malheureux Dominiquin. Puisse son exemple corriger à jamais les artistes de cette honteuse passion de l'envie, dont le talent le plus supérieur ne peut contre-balancer la bassesse et l'opprobre, et leur prouver que si, pendant la vie, on échappe à la punition si justement due aux crimes que cette passion fait commettre, l'on n'échappe jamais aux mépris des races futures, et

que les chefs-d'œuvres que ces jaloux laissent après eux sont les premiers et les éternels délateurs de toute l'abjection de leur ame.

Enorgueilli de la protection du vice-roi de Naples, et de sa haute fortune, portant à l'excès l'amour du faste et de la représentation, et ne conservant au milieu des richesses, d'autre vertu que son ardeur pour la peinture, ses vices mêmes enfantèrent l'évènement dont le résultat le conduisit au tombeau. La révolution de Mazaniello, quoique dissipée par la mort de ce célèbre factieux, laissa, après elle, des germes de révolte qu'il fut de l'intérêt de la cour d'Espagne d'étouffer sans retour. Philippe IV envoya donc à Naples son fils naturel, ce D. Juan d'Autriche, dont la vie occupe de si grandes pages dans l'histoire. Le superbe Ribeira aspira à l'honneur de lui donner une fête. D. Juan s'y rendit, s'enflamma pour une des filles de l'Espagnolet, l'enleva, et en fit publiquement sa maîtresse. La haine que l'on portait au père permit à la malignité de franchir toutes les limites. Devenu la fable de la ville, son orgueil se trouva froissé entre le sentiment de son affront et l'impuissance de la vengeance. Il crut trouver la paix dans une maison délicieuse qu'il avait sur les côteaux du Posilippe; il n'y trouva que la solitude. Le calme vint aggraver sa douleur, qu'irritèrent encore les premiers remords de sa conduite envers le Dominiquin, dont il croyait voir la céleste punition dans le malheur qui le frappait. Il revint à Naples, suivi d'un seul domestique, l'éloigna sur un léger prétexte, et disparut sans que jamais on ait eu de ses nouvelles, ni qu'aucun ouvrage postérieur de peinture ait révélé son existence.

Le tableau que nous venons de décrire porte la date de 1650. Cependant tous les historiens rapportent l'évènement que l'on vient de lire à l'année 1649. Tous s'accordent à affirmer que depuis lors il ne parut aucun ouvrage de l'Espagnolet, et *Paolo de Matteis* en écrivit dans ce sens à l'un de nos amateurs français. Si l'on ne peut démentir le témoignage des écrivains, l'on ne peut nier non plus l'existence de la signature. Cette incertitude m'a déterminé à faire quelques recherches. Il est certain que parmi les élèves de l'Espagnolet, il en fut un nommé Giovan Dò, qui porta à un degré si extraordinaire le talent de l'imitation, que ses tableaux se vendaient publiquement comme étant de son maître, et que l'œil des connaisseurs les plus exercés ne distingua jamais la fraude. Il est certain encore, qu'il composa un tableau de la Nativité, presque entièrement semblable à celui qui fait le sujet de cet

article, et qu'en 1745, on admirait encore dans la sacristie *Della Pièta de Turchini*, comme un chef-d'œuvre. En donnant quelque importance aux soupçons qu'une semblable circonstance fait naître, encore resterait-il une grande difficulté à résoudre; ce serait de concevoir comment Giovan Dò aurait osé signer ainsi ce tableau à une époque où toute l'Italie, instruite de la disparution de l'Espagnolet, aurait voulu savoir d'où sortait ce tableau, pour découvrir le lieu de sa retraite? Le seul moyen d'accorder cette fausse date avec le récit des historiens, serait de suppóser que la signature a été mise long-tems après sur le tableau, soit de l'Espagnolet lui-même, soit de son élève Giovan Dò, par quelque ignorant ou quelque étourdi qui n'aura pas prévu l'anachronisme qu'il commettait.

PLANCHE II.

CARRACHE (Annibal).

L'AIR, Elément; *peint sur toile; hauteur un mètre neuf centimètres deux millimètres ou trois pieds quatre pouces six lignes; largeur un mètre trente-un centimètres sept millimètres ou quatre pieds un pouce.*

Ce tableau est l'un des quatre *élémens* que les Carraches exécutèrent dans la grande salle du palais des ducs de Modène. C'est le second que nous publions; le premier se trouve dans la vingt-unième livraison de cet ouvrage, et l'un et l'autre sortent de la même collection.

Pour représenter l'air, Annibal Carrache a placé dans cet ovale la mère des Grâces et des Amours, la belle Cythérée, portée sur des nuages et couronnée de roses et de lys. On la reconnaît au prix de la beauté, à cette pomme fatale cueillie par la Discorde, et que lui décerna Pâris. Elle la porte dans sa main droite, tandis que de la gauche elle soulève un pan de sa draperie. Le peintre n'a point oublié non plus les colombes que les poètes lui ont consacrées. Son fils est assis à ses côtés. Il appuie nonchalamment sa main sur l'épaule de sa mère, et de l'autre tient son arc détendu. Il est ici sans carquois, mais l'on aperçoit une de ses ailes.

Malgré tout ce luxe d'une érudition poétique, il s'en faut de beaucoup que ce tableau soit aimable et gracieux. Cette figure colossale,

ces membres épais, cette masse énorme de chair encastrée dans ce petit espace, sont bien loin de ces formes enchanteresses et divines dont l'imagination se plaît à revêtir la reine des voluptés, et ce ne fut pas, sans doute, sous cet embonpoint presque flamand, qu'elle vint disputer le prix à ses superbes rivales. Et cet Amour, est-ce bien là ce dieu et léger et folâtre que les Zéphirs suivent à peine dans les bosquets de Gnide? C'est l'enfance d'Hercule. Mais comme science de raccourci, comme talent d'exécution, comme amabilité et légèreté de pinceau, c'est encore l'ouvrage d'Annibal Carrache, c'est-à-dire, d'un très-habile homme, si toutefois la première qualité du peintre n'est pas plutôt de chercher à plaire que de prouver qu'il sait vaincre les difficultés.

PLANCHE III.

VALENTIN.

SAINT LUC, ÉVANGÉLISTE; *peint sur toile; hauteur un mètre douze centimètres neuf millimètres ou trois pieds six pouces; largeur un mètre quarante-cinq centimètres trois millimètres ou quatre pieds six pouces.*

Ce tableau est le troisième des quatre Evangélistes, peints par Le Valentin. Nous avons fait connaître les deux premiers, Saint Mathieu et Saint Marc, dans les seize et vingt-deuxième livraisons. Le jugement que nous avons porté sur ceux-ci, peut s'appliquer également à celui dont nous parlons aujourd'hui; peint par le même maître, composé dans le même esprit, n'offrant, comme les précédens, qu'une seule figure animée à-peu-près du même sentiment, les mêmes éloges et les mêmes reproches que nous avons adressés aux deux premiers, conviennent au troisième, et nous éviterons à nos lecteurs une répétition fastidieuse qui, d'ailleurs, ne serait d'aucun avantage à l'art.

Saint Luc, enveloppé d'un large manteau, drapé avec assez de grâce et de noblesse, la tête ceinte de l'auréole, est assis devant une table, et occupé à écrire son Evangile. Le caractère grave, attentif et réfléchi que le peintre a imprimé sur la figure de cet Evangéliste, annonce assez l'importance de l'ouvrage qu'il compose; on voit, à sa gauche, la tête de l'un des quatre animaux symboliques dont on est dans l'usage

d'accompagner les représentations des Evangélistes. A droite est un petit tableau placé sur la table et appuyé contre le mur, représentant la Vierge, portant dans ses bras l'Enfant Jésus. Le Valentin a cru sans doute, par cet épisode, devoir indiquer l'opinion assez généralement répandue, que Saint Luc était peintre, et qu'on lui doit le portrait de la mère du Christ.

Cet Evangéliste est trop connu pour entrer dans aucun détail sur sa vie. Nous dirons simplement qu'aucun des anciens écrivains ne lui prête ce talent pour la peinture que les modernes lui ont supposé. Nicéphore est, dit-on, le premier qui en ait parlé. Il est à-peu-près certain que Saint Luc avait connu particulièrement la mère du Sauveur et le Christ dans son enfance, et alors il n'est pas étonnant que plus d'une fois, dans ses écrits, il ait fait la peinture de leurs éminentes et divines vertus. Ne serait-ce pas dans ce sens que Nicéphore en aurait parlé? Et ne serait-il pas possible que les traducteurs eussent pris au positif ce qui n'était qu'au figuré?

Quoi qu'il en soit, c'est d'après l'opinion adoptée sur la profession de Saint Luc, que pendant long-tems les peintres l'ont regardé comme leur patron. On n'a point oublié qu'il y eut en France une académie de ce nom, ni les prétentions exclusives et ridicules qu'elle s'arrogeait sur les talens. Si, dans l'origine, quelques hommes supérieurs avaient honoré son existence, on sait assez qu'à la longue, la plus méprisable médiocrité avait usurpé un empire odieux sur le génie. L'autorité mit un terme à cet excès, dont le scandale fit courir à l'art de la peinture le péril imminent d'une décadence inévitable; et pour assurer un asile aux hommes de mérite, contre les persécutions des académiciens de Saint Luc, elle fonda l'académie royale de peinture. Dès-lors, l'opinion publique déversa sur l'académie de Saint Luc le mépris dont elle tenta d'abreuver les véritables talens, et le titre de membre de cette académie ne fut plus qu'un brevet d'ignorance.

PLANCHE IV.

BERCHEM (Nicolas Klaas, dit).

LE GUÉ; *peint sur bois; hauteur trente-deux centimètres trois millimètres ou un pied; largeur quarante centimètres trois millimètres ou quinze pouces.*

Des villageois et des pâtres, les uns à cheval, d'autres à pied, accompagnés de leurs chiens, font traverser à un nombreux troupeau de bœufs, le gué d'un fleuve, dont le cours arrose une vaste vallée, bordée à l'horizon par de hautes montagnes.

Ce tableau est enchanteur. Il passe dans les arts pour l'une des plus charmantes productions de Berchem, comme couleur et délicatesse d'exécution. M. d'Angivilliers en fit l'acquisition pour enrichir la collection du roi. Il est signé par l'auteur, et porte la date de 1650.

PLANCHE V.

DE WITTE (Emmanuel), né à Alcmaer en 1607, mort à Harlem en 1692, fut élève de Everard VAN AELST.

VUE DE L'ÉGLISE NEUVE DE DELFT; *peint sur bois; hauteur soixante-quatre centim. six millim. ou deux pieds; largeur soixante-dix-huit centim. un millim. ou deux pieds cinq pouces.*

En 1536, un incendie réduisit en cendres une partie de la ville de Delft, et la cathédrale fut enveloppée dans les ravages de ce fléau. Les Etats de Hollande, de concert avec Guillaume de Nassau, prince d'Orange, firent reconstruire cette ville; et l'on regarde l'église, dite église neuve, comme l'un des embellissemens les plus remarquables que l'on dut à leurs soins. Elle est à l'orient de la principale place de Delft, et bornée à l'occident par l'Hôtel-de-Ville. C'est l'intérieur de cette église que le peintre a représenté dans ce beau tableau.

Si jamais la vérité de ton et la perspective aërienne ont été portées au plus suprême degré, c'est assurément dans cet ouvrage, qui pèche

néanmoins contre les lois de la perspective linéaire. On circule entre ces piliers; on se promène réellement dans cette vaste enceinte; et pour n'être point abusé par l'illusion que l'on éprouve, on a besoin de se rappeler toute la magie dont la peinture est susceptible.

Dans l'une des premières livraisons de cet ouvrage, nous avons donné une autre vue de cette même église; mais dans la description que le premier rédacteur du texte en donna, il ne parla point du superbe mausolé qui en fait la principale décoration. Comme ce mausolé se retrouve dans le tableau que nous décrivons aujourd'hui, nous allons réparer cet oubli.

Ce mausolée que l'on aperçoit ici sur la droite, entouré d'une balustrade de fer, est celui du grand prince, à qui les arts et la ville de Delft ont dû la reconstruction de ce temple aussi vaste que magnifique, de ce Guillaume de Nassau, trop exalté peut-être par ses partisans, mais dont les vertus n'ont pu être niées par ceux même de ses ennemis les plus acharnés à lui supposer des vices; il fut érigé à sa mémoire par la princesse de Nassau, sa veuve, fille du célèbre et malheureux amiral Coligny, et épouse en premières noces du jeune Téligny, massacrés l'un et l'autre le jour de la Saint-Barthélemy. Quelle étoile déplorable avait donc présidé à la naissance de cette princesse infortunée! Ce n'était donc pas assez pour elle d'avoir vu son père et son époux tomber sous le poignard des assassins, il lui fallut encore se voir séparée du grand homme que l'hymen avait uni à sa destinée, et pleurer cette illustre victime d'un forfait non moins exécrable.

Ce fut en 1584 qu'un jeune fanatique de vingt-sept ans, nommé Balthazard Gérard, né en Franche-Comté, province alors sous la domination de l'Espagne, assassina d'un coup de pistolet ce prince qui, le matin même, lui avait donné généreusement des secours pour retourner dans sa patrie. Philippe II ne se lavera jamais dans la postérité de s'être pour ainsi dire accusé lui-même; je ne dirai pas d'avoir commandé cet attentat, mais de l'avoir pour ainsi dire approuvé, en accordant la noblesse à la famille de Balthazard Gérard. Une semblable conduite répugne tant à la loyauté française, que l'on assure que M. de Marolles, intendant de cette province depuis la conquête de Louis XIV, remit les descendans de Gérard à la taille.

Si le peintre de With se distingua par ses talens, il ne se distingua

pas moins par la méchanceté de son caractère, et c'est un assez singulier hasard que nous ayons à parler dans la même livraison de deux peintres dont la mémoire se trouve flétrie par leur injuste haine et leur basse envie contre les artistes les plus célèbres de leur tems. l'Espagnolet, en Italie, contre le Dominiquin; De With, en Flandres, contre Gérard Lairesse, et que, pour ajouter à la bizarrerie de ce rapprochement, il faille que l'inconduite de l'un et de l'autre les ait rendus victimes d'une catastrophe à-peu-près semblable, en les portant chacun, dans un âge assez avancé, à se donner la mort. Nous avons vu dans le premier article de cette livraison ce qu'il advint de l'Espagnolet. Disons maintenant que De With, comblé de gloire, d'ans et de misère, devant la première à ses grands talens, les seconds à sa construction robuste, et la troisième à ses débauches et à l'abandon de tous les humains dont il était parvenu à se faire détester, ne put, à quatre-vingt-cinq ans supporter la vie, et après avoir vainement essayé de se pendre, fut se jetter dans le canal de Harlem, où il se noya.

Nous terminerons cet article en instruisant nos lecteurs d'une circonstance assez singulière. Sans révoquer en doute l'originalité des deux tableaux de De With, dont nous avons parlé, tous deux extraits de la galerie du Stathouder, la vérité exige que nous prévenions que l'un et l'autre porte une signature ou monogramme totalement étrangère avec le nom de De With; le monogramme du premier est ainsi figuré : G. H. A°. 1651. Celui du second est pareil, à la réserve que le millésime est effacé. Dans l'exposition du cabinet du Stathouder, ainsi que dans son catalogue, ces tableaux sont donnés à G. Hockgeest, peintre inconnu, mais dont le nom est conforme au monogramme. Le catalogue ajoute cependant que ces tableaux sont dans la manière de De With; mais comme il est quelquefois fautif, il est permis de former quelque doute sur son témoignage. La question mérite toutefois d'être examinée, et il serait bon de parvenir à s'assurer si réellement il a existé un peintre nommé G. Hockgeest. Nous pourrons nous en occuper par la suite, en examinant d'autres tableaux de De With, qui ont une grande conformité avec ceux de Gérard Berkeyden.

M. le général Beauharnais, fils de sa majesté l'impératrice, possède dans sa galerie, un tableau de Berkeyden, qui long-tems fut attribué à Emmanuel de With.

PLANCHE VI.

MERCURE, dit L'ANTINOUS du Belvédère; *hauteur, un mètre quatre-vingt-treize centimètres huit millimètres, ou six pieds.*

Cette Statue est l'un des plus beaux ouvrages qui nous soient restés de l'antiquité. Elle est d'un marbre de Paros extrêmement précieux. Le torse est regardé par tous les artistes comme l'une des choses les plus parfaites qui soient sorties du ciseau des statuaires. Il paraît que la cuisse gauche a un peu souffert, et que quelque frottement a altéré la pureté des formes. Quoiqu'il en soit, il règne un accord inimitable entre toutes les parties de cette belle Statue. L'autorité du Poussin doit être d'un grand poids dans le jugement qu'il faut porter de cet ouvrage. On sait qu'il choisit cette statue de préférence à toute autre, pour déterminer les véritables proportions de la figure humaine. On s'accorde généralement à dire qu'elle fut découverte près des Thermes de Titus, sous le pontificat de Paul III (1), qui ordonna qu'elle fut placée au *Belvédère* du Vatican, près de l'Apollon et du Laocoon. On voit, par un semblable voisinage, l'estime qu'en faisait ce pontife, connaisseur dans les beaux arts.

Des écrivains modernes assurent que quatre copies antiques, faites d'après cette Statue, sont maintenant en Angleterre. Comme ces quatre copies ne nous sont point connues, nous ne pouvons rien dire de leur mérite; mais leur existence confirmerait l'opinion où l'on est que cette statue était en grande considération chez les anciens; ce que l'on prouve par les traces des restaurations qu'elle avait subies dans l'antiquité.

---

(1) Paul III (Alexandre Farnèse), d'abord évêque d'Ostie, puis doyen du sacré Collége, succéda à Clément VII, le 13 octobre 1534, et mourut le 10 novembre 1549. C'est aux historiens à parler de sa vie politique; mais sous le rapport des connaissances humaines, on lui doit cette justice de dire qu'il aima les lettres et les arts. Grand dans ses manières, élevé dans ses sentimens, il protégea et encouragea tous les hommes distingués par leur savoir. On a de lui des lettres à Sadolet et à Erasme.

Si, par sa beauté, cette Statue a dans tous les tems fortement occupé les amateurs, il paraît qu'elle a mérité de même une grande attention de la part des savans, et que le nom *d'Antinous* qu'elle reçut, sans doute lors de sa découverte, leur a paru ne lui convenir en aucune manière; mais s'ils ont été en général d'accord sur ce point, ils ne l'ont pas été également sur celui qu'on devait lui donner. Quelques-uns l'ont pris pour une Statue de Thésée. Winckelman a prétendu que c'était un Méléagre. M. Mengs a pensé que c'était Hercule jeune. M. Visconti, que nous aimons toujours à citer, parce que c'est, dans ce siècle, le savant le plus versé dans la connaissance de l'antiquité, M. Visconti, dis-je, paraît avoir éclairci et résolu la difficulté. Selon lui, c'est un Mercure. Il en juge par les cheveux courts et naturellement frisés, par la douceur des traits de la figure, par l'inclination de la tête que le dieu semble pencher pour écouter les vœux des mortels, par la vigoureuse complexion des membres qui rappelle l'inventeur de la Gymnastique; enfin, par le manteau dont le bras est enveloppé, simbole de la célérité que met Mercure à exécuter les ordres des dieux. Ce sont les expressions textuelles de ce savant que je rapporte ici.

Il sait que l'on pourra lui opposer que cette statue n'offre point les attributs les plus usités dans celles de ce Dieu, tels que le pétase, le caducée, la bourse et talons ailés; mais il répond que ces attributs ne sont pas d'une nécessité tellement absolue, que l'on ne trouve quelques statues de Mercure qui en sont privées en tout ou en partie; que d'ailleurs il est possible que celle-ci ait porté le caducée dans la main gauche et la bourse dans la droite, ce dont on n'est pas à portée de juger, puisque les mains manquent; enfin, il conclut, pour donner plus de vraisemblance à son opinion, par rappeler que pendant long-tems on a vu dans la galerie du palais *Farnèse* une statue antique semblable en tout à celle-ci, et qui non-seulement portait le caducée, mais encore avait les talons ailés, attributs, dit-il, dont la majeure partie était indubitablement antique.



Des. par Bourdon. Gra. à l'Eau-forte par Chataigner. Ter.né par Villerey.

L'ADORATION DES BERGERS.

N°. 164. ANN . CARRACHE. Eco.le Ita.ne

Dessiné par Seb. le Roi. — Grav.é à l'Eau-forte par Petit. — Terminé par Niquet.

L'AIR.

No. 165 VALENTIN. Ecole Franc.se

Dessiné par Seb. Le Roy. Gravé par Le Villain.

S.T LUC.

N° 166. BERCHEM. Éco.le Flam.de

Dessiné par Swebach. Gravé à l'Eau-forte par Bertaux. Terminé par Bovinet.

LE GUÉ.

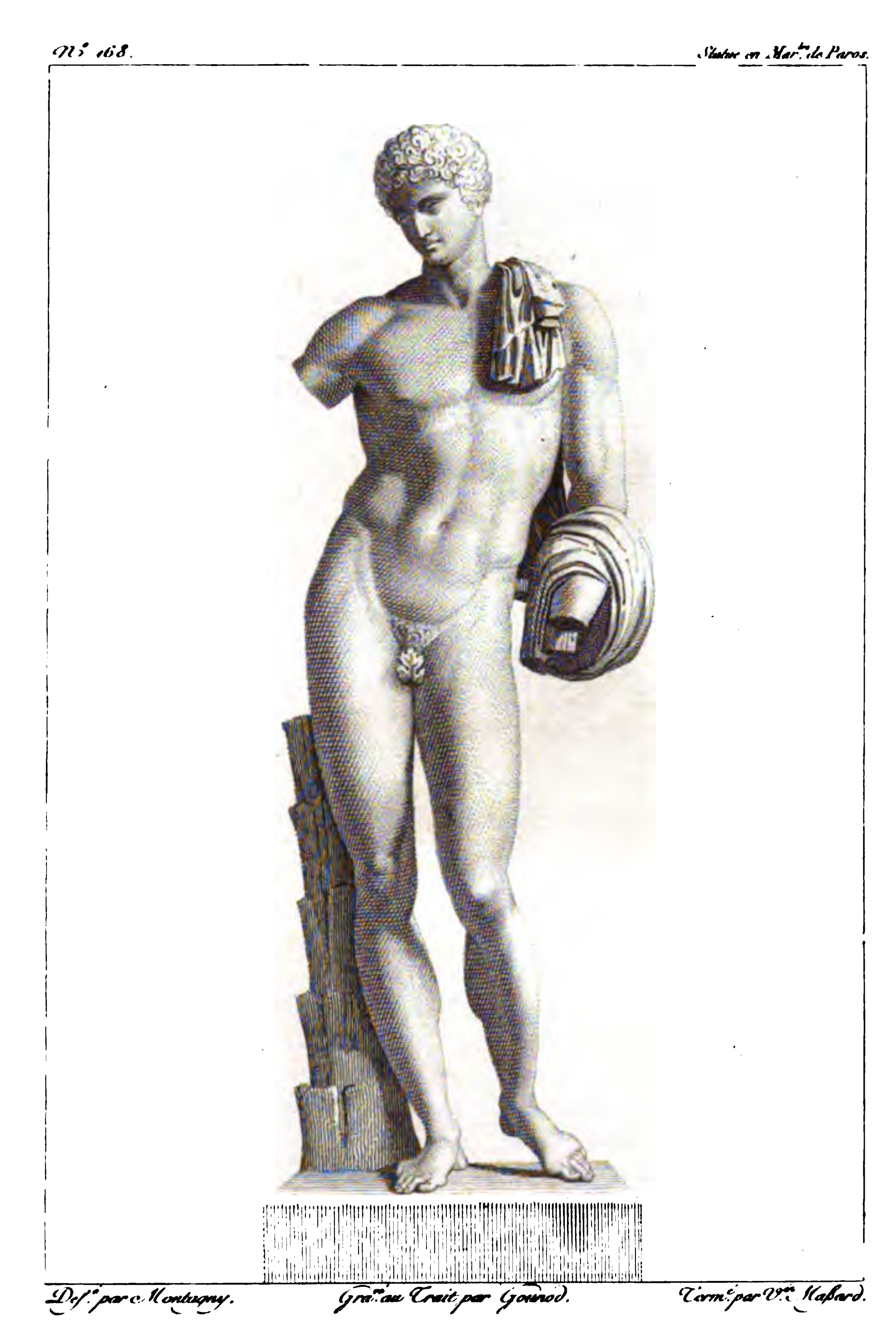
N°. 167. **WITTE.** Ecole Flam.de



Dess.é par Meunier. Gravé à l'Eau-forte par J. J. De la Porte. Term.é par Villerey.

VÜE DE L'ÉGLISE DE DELFT.

N° 168. Statue en Mar.bre de Paros.



Des.é par C. Montagny. Gra.re au Trait par Gounod. Term.é par V.ve Hassard.

MERCURE.

EXAMEN
DES PLANCHES.

VINGT-NEUVIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

POUSSIN (NICOLAS).

MOISE SAUVÉ DES EAUX ; *peint sur toile ; hauteur quatre-vingt-onze centimètres six millimètres ou deux pieds dix pouces ; largeur un mètre quinze centimètres sept millimètres ou trois pieds sept pouces.*

Les Hébreux croissant en population, et par conséquent en puissance, inspirèrent de l'inquiétude à l'un des Pharaons d'Egypte. Ce prince impolitique et barbare ne trouva d'autre moyen de remédier à ses alarmes, que d'ordonner que l'on fit mourir tous les enfans mâles qui naîtraient de ce peuple infortuné. Cet évènement eut lieu l'an du monde 2429 ou 2433, et avant Jésus-Christ 1571 ou 1567. Ce fut également l'époque de la naissance de Moïse. Malgré la sévérité des ordres du Pharaon, Amram, père de cet anfant, et Jocabed, sa mère, ne purent se résoudre à obéir, et les desseins secrets de la Providence déconcertèrent la puissance d'un monarque superbe. Cependant, la crainte d'être découverts détermina ces malheureux époux à s'en reposer sur le hasard du salut de leur enfant, que leur vigilante tendresse ne leur garantissait pas. Jocabed tressa une corbeille de joncs; elle y plaça l'enfant, et l'abandonna au cours du Nil sans le perdre de vue. Thermeutis, fille du Pharaon, se promenait alors sur

les bords du fleuve. Elle aperçut flotter le berceau. Elle ordonna à quelques personnes de sa suite de l'arrêter et de le lui apporter. Touchée de la beauté de cet enfant, attendrie par les dangers qu'il avait courus, et ne connaissant pas le sang où il avait puisé le jour, elle l'adopta, et le fit élever sous le nom de *Moïse*, mot qui, selon les livres saints, signifiait dans la langue égyptienne *sauvé des eaux*.

L'instant où l'on dépose l'enfant sur le rivage, presque aux pieds de Thermeutis, est celui que le peintre a représenté, et il l'a fait avec cette supériorité de talent à laquelle il a dû son immortelle réputation. Il règne beaucoup de simplicité, de noblesse, de dignité dans cette composition, et dans les figures dont ce groupe est formé. Thermeutis, par sa taille majestueuse, par la manière dont elle s'appuie sur la plus jeune de ses femmes, par la tendre pitié que l'on remarque sur son visage, appelle bien les regards du spectateur, et l'on devine sans effort que le salut de l'innocente créature que l'on vient de retirer des flots va dépendre d'elle. A l'empressement que met cette jeune femme à dégager l'enfant de son berceau, on reconnaît sans peine la sœur de Moïse, dont les conseils vont insinuer adroitement à la princesse de lui choisir pour nourrice Jacobed sa propre mère.

On regrette que le Poussin, toujours si sages dans ses conceptions, toujours si clair dans la manière d'expliquer ses pensées, toujours en garde contre les épisodes inutiles ou parasites, ait, dans un tableau dont le sujet tient de si près aux opinions religieuses, personnifié le dieu du Nil. Cette figure allégorique nuit à la vérité du trait historique; et loin d'aider à l'intelligence de la scène, elle lui prête au contraire une apparence de mythologie payenne qui rend l'explication du sujet plus difficile. Le respect que l'on doit à un penseur aussi profond que le Poussin, commande une extrême timidité quand il s'agit de présenter quelques doutes sur la justesse de ses pensées, et je n'avoue qu'avec beaucoup de défiance de moi-même, qu'il me semble que ce grand peintre pouvait choisir ici des points de reconnaissance locale plus heureux que la figure académique de ce fleuve, tels, par exemple, que cette pyramide que l'on aperçoit dans le fond. La composition gagnerait plus de repos à la suppression de cette figure allégorique, et l'unité d'action en serait mieux sentie.

Ce tableau, bien conservé, est du plus beau tems de son illustre

auteur. Son exécution, comme peinture, répond à l'élégante pureté du dessin. Il a été gravé par J. Mariette.

PLANCHE II.

DICK (VAN).

VÉNUS DEMANDE A VULCAIN DES ARMES POUR ÉNÉE; *peint sur toile; hauteur deux mètres seize centimètres un millimètre ou sept pieds; largeur un mètre soixante-un centimètres cinq millimètres ou cinq pieds.*

Ici le peintre est bien au-dessous du poète. Van Dick s'est emparé d'une idée de Virgile, mais il l'a délayée, paraphrasée, affaiblie. Voyez dans le poète avec quel empressement Vulcain s'avance au-devant de Vénus : que de feux l'approche de cette reine de la beauté a déjà rallumés dans le cœur de son époux, et que d'infidélités le charme d'un seul sourire a déjà effacées du souvenir du Dieu de Lemnos : pour la voir, l'entendre, l'admirer, tout se tait dans les antres où se forgent les foudres, et le marteau des Cyclopes reste immobile sous l'enclume muette. Dans le tableau, Vénus paraît, et sa figure, quoique belle, est plus suppliante que finement timide. Ce n'est point cette coquetterie persuasive, touchante, délicate, qu'elle doit employes pour faire condescendre à ses désirs un mari dès long-tems offensé, mais dont elle connaît la faiblesse pour elle. Virgile n'a point employé ces Amours allégoriques, et le peintre n'eût point dû, ce me semble, enchérir sur le poète par ces accessoires, agréables peut-être, mais dont la présence ne fait qu'embrouiller l'action principale. On est fâché de voir Vulcain assis, et quoique sa figure exprime assez bien la renaissance des désirs, on lui voudrait plus d'empressement, et c'est ainsi que Virgile en a jugé. L'indifférence de ces Cyclopes, que la présence de Vénus ne peut distraire de leurs travaux, n'est ni dans la vérité ni dans les convenances.

Mais si ce tableau mérite, sous le rapport poétique, d'assez justes reproches, comme peinture il est digne du grand maître qui l'a produit. La délicatesse du pinceau est remarquable; il est d'une agréable

harmonie, et d'une bonne couleur. Le torse de Vénus est d'une exécution parfaite.

Il est très-ancien dans la collection des rois de France.

PLANCHE III.

LE SUEUR (EUSTACHE).

L'AMOUR ORDONNE A MERCURE D'ANNONCER SA PUISSANCE A L'UNIVERS; *peint sur bois; hauteur quatre vingt-dix-neuf centimètres quatre millimètres ou trois pieds un pouce; largeur deux mètres seize centimètres un millimètres ou sept pieds six pouces.*

On retrouve dans ce tableau l'aimable génie de Le Sueur, et surtout cette simplicité, cette clarté de pensée, qualité précieuse que possédait si bien ce grand homme, qualité si nécessaire surtout dans l'allégorie, genre déjà assez défectueux en lui-même, sans que l'obscurité vienne ajouter encore à ses inévitables imperfections.

Le dieu de Guide, nonchalamment porté sur des nuages, appuyé sur la mère des amours, et la déesse de la jeunesse, flotte mollement dans les airs, précédé de Mercure qu'il charge d'annoncer au monde son immortel empire. Cette idée si simplement exprimée, est pleine de poésie, de fraîcheur et de grâces.

Quant à l'exécution, ce tableau manque de transparence et de suavité dans la couleur. Ce défaut a fait penser aux connaisseurs que Le Sueur en avait seulement fourni les dessins, et qu'il avait été peint, ainsi que quelques autres de la même suite que nous avons précédemment décrits, par Thomas Goulay son parent. Desplaces l'a gravé dans l'œuvre dite : *Galerie Lambert*.

PLANCHE IV.

POEL (EGBERT VAN DER) florissait dans les Pays-Bas vers l'an 1647.

LA FERME RUSTIQUE; *ovale, peint sur bois; hauteur cinquante-neuf centimètres ou un pied dix pouces neuf lignes; largeur quatre-vingt-deux centimètres ou deux pieds six pouces six lignes.*

CE paysage, exécuté par un habile homme dont nous faisons ici mention pour la première fois, est agréable et spirituel. Il est au nombre des productions les plus rares de l'auteur, en ce qu'il a peint beaucoup plus de scènes de nuit que d'effets de jour.

A la fenêtre d'une ferme dont les murs sont tapissés à l'extérieur par un grand sep de vignes, et que des bois environnent, une femme, la fermière sans doute, passe un pot de bière à son mari pour le présenter à un chasseur assis sur un baquet, et qui d'avance tend son verre. Derrière ce chasseur, une femme assise allaite un enfant, et semble causer avec un homme dont la main s'appuie sur le maillot de l'enfant. Sur un plan plus reculé, on aperçoit une étable ouverte, dans laquelle un cheval est attaché. Des oiseaux de basse-cour, des harnois, des futailles, et divers autres attirails de ferme enrichissent ce joli tableau.

La lumière y est un peu trop éparpillée, le coloris un peu jaunâtre, mais il est d'un effet piquant, et remarquable par la fermeté du pinceau. Il est étonnant que Descamps, dans son ouvrage, n'ait point parlé de cet habile homme qui ne méritait pas d'être oublié. Ses tableaux éclairés de jour, rentrent un peu dans la manière d'Isaac Ostade; mais ses sujets de prédilection étaient des incendies nocturnes. Il excellait à peindre des explosions de magasins à poudre, des maisons en feu, des monumens embrasés au clair de lune. Celui que nous venons de décrire se trouve gravé dans la collection des peintres flamands, publiée par J. B. P. Le Brun, peintre.

PLANCHE V.

BOLOGNÈSE (GIO-FRANCESCO GRIMALDI, dit le), né à Bologne en 1606, mort à Rome en 1680.

UN PAYSAGE ET DES BAIGNEUSES; *peint sur cuivre ; hauteur trente-deux centimètres ou un pied ; largeur quarante-un centimètres ou un pied trois pouces sept lignes.*

DANS un canal ombragé par de grands arbres, une dame, accompagnée de ses femmes, a pris, à la chute du jour, le plaisir du bain; elles viennent d'en sortir. A l'espèce de désordre qui se mêle à l'empressement qu'elles mettent à se couvrir, on peut présumer qu'elles entendent aux environs les pas de quelques indiscrets dont elles redoutent les regards.

Le paysage est agréable, les arbres sont d'une nature bien choisie, d'une belle forme et bien feuillés. Les eaux ont de la transparence et sont d'une belle couleur; mais les figures sont maniérées, et molles d'exécution.

Ce tableau sort de l'ancienne collection des rois de France.

PLANCHE VI.

MELPOMÈNE, STATUE; *hauteur un mètre six décimètres deux centimètres ou cinq pieds.*

CETTE statue fait partie des Muses que nous avons déjà fait connaître, et a été découverte dans le même lieu. Elle est de marbre pentélique. La tête et le reste de la figure sont de deux statuaires différens. Le corps et la draperie sont inférieurs en mérite à la tête, quoique ce soit bien celle qui appartienne à cette statue. La Muse a la jambe gauche appuyée sur un rocher. Elle tient dans la main droite le masque dramatique d'Hercule. Le poignard tragique est une restauration moderne.

No. 169. **N. POUSSIN.** Eco.le Fran.se



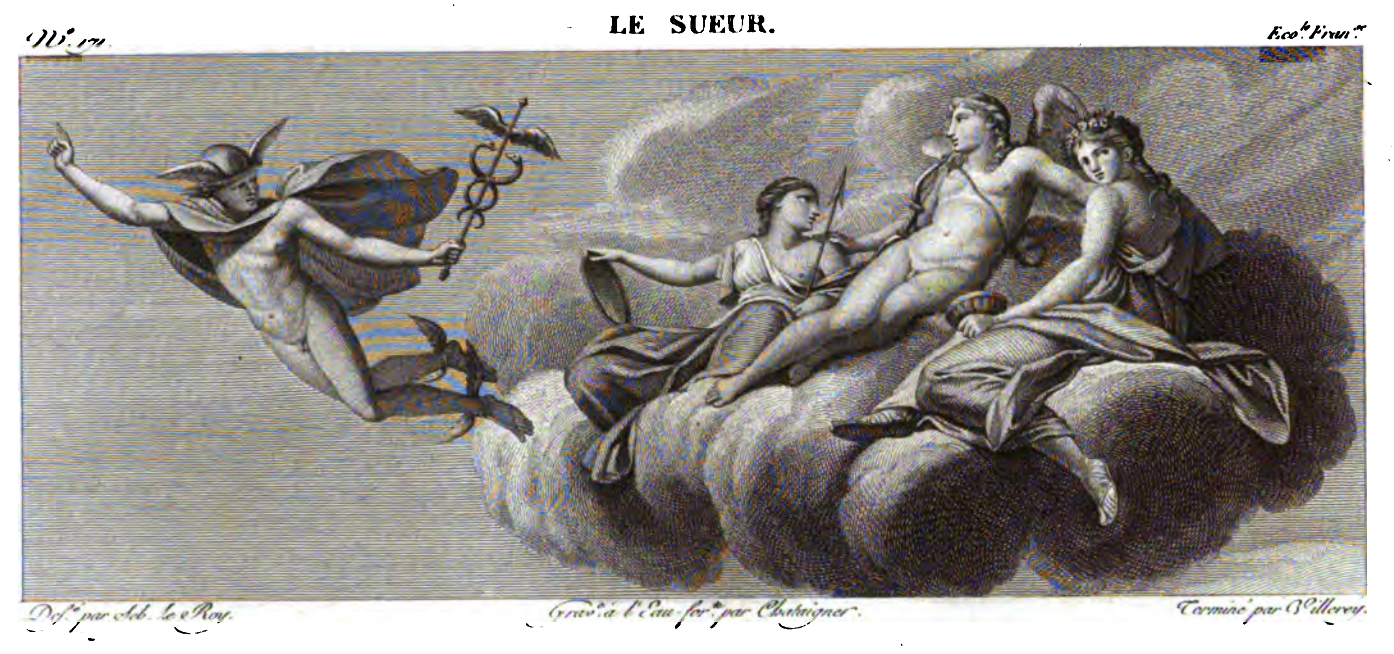
Des.é par Seb. Le Roy. *Gravé à l'Eau-forte par Chataigner.* *Terminé par Niquet.*

MOYSE SAUVE DES EAUX.

Des.^é par Seb. le Roy. Gra.^é à l'Eau-f.^te p.^r Chataigner. Ter.^né par Langlois le J.^ne

VÉNUS ET VULCAIN.

N°. 171. LE SUEUR. Eco.le Fran.se



Des.é par Seb. le Roy. Grav.é à l'Eau-for.te par Chataigner. Terminé par Villerey.

MERCURE ET L'AMOUR.

Des.n par Gregorius. Gravé à l'Eau-forte par Chataigner. Term.e par Niguet.

LA FERME.

N.º 173. BOLOGNESE. Eco.le Itali.ne



Des.é par Grégorius. Gravé à l'Eau-forte par Filhol. Term.é par Bovinet.

PAYSAGE.

N°. 174. Statue en Mar.bre Penteli.que



MELPOMENE.

EXAMEN
DES PLANCHES.

TRENTIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

RUBENS.

SAINT ROCH, PATRON DES PESTIFÉRÉS; *peint sur toile; hauteur quatre mètres quinze centimètres ou douze pieds six pouces; largeur deux mètres cinquante-deux centimètres ou huit pieds.*

Ce beaux tableau est connu dans les Arts sous diverses dénominations. Tantôt on l'indique ainsi : *Saint Roch intercédant* ou *priant pour les pestiférés*; tantôt on l'intitule *Saint Roch guérissant les pestiférés;* tantôt on le désigne sous le titre plus général de *la Peste d'Alost*. Il suffit de l'examiner avec un peu d'attention et d'avoir la plus légère connaissance historique du sujet que le peintre a voulu représenter, pour se convaincre que ces titres divers sont défectueux. Ici Saint Roch ne guérit point de pestiférés; il n'intercède point pour eux; il reçoit simplement de Jésus-Christ la mission de les guérir, ainsi qu'on le lit sur la tablette que l'Ange tient dans sa main : *Eris in peste patronus.* Le titre de *Peste d'Alost* est encore bien plus défectueux, puisque jamais il n'y eut de peste à Alost, et que Saint Roch n'a point habité cette ville. Ce qui a pu donner lieu à cette dernière désignation, c'est que Rubens l'exécuta pour l'église paroissiale de S. Martin d'Alost, une des villes capitales de l'ancienne Belgique, et ce faux titre se sera alors composé par ellipse, et du nom du lieu où le tableau était exposé, et de celui du fléau qui fait partie du sujet.

Saint Roch était de Montpellier, et y naquit à la fin du treizième

siècle, ou au commencement du quatorzième, sous le règne de Philippe-le-Bel; il était fils du gouverneur de cette ville pour les rois de Mayorque, qui le tenait à fief de la couronne de France. Les circonstances miraculeuses qui accompagnèrent sa naissance, ne sont point de notre sujet; nous dirons seulement que si l'on en croit ses historiens, le patricien Diédo, sénateur vénitien, et le père Giry, il vint au monde avec une croix rouge sur l'estomac; évènement singulier que n'affirme pas le docte et célèbre Baillet, si connu par l'œil critique et cependant religieux qu'il a porté sur la vie des Saints.

Maître de son sort par la mort de ses parens, libre de l'administration de ses biens qu'il vendit et distribua aux pauvres, abandonnant à son oncle paternel la direction royale du fief que son père avait exercée, Saint Roch se revêtit de l'habit de pélerin, et se dévouant au service des malades, il parcourut plusieurs villes de l'Italie, et de préférence celles où les maladies épidémiques, dont l'humanité était alors affligée, portaient la désolation, telles que Aquapendente, Rome, Rimini, Cézène, Plaisance, etc. Son séjour habituel y fut les hôpitaux, où sa charité profonde le consacra tout entier aux soins temporels et spirituels exigés par les souffrances des malheureux. Exténué par les fatigues, les veilles et les austérités, il se trouva lui-même attaqué de la peste à Plaisance, et se dérobant aux secours qu'il prodiguait aux autres, il se retira dans un désert, où il recouvra la santé. C'est à cette époque de sa vie que l'on rapporte l'anecdote du chien, si généralement répandue, que l'on a constamment placé la figure de cet animal dans tous les portraits de ce Saint. Ce chien, dit-on, lui apportait chaque jour dans son désert un pain pour le nourrir. Baillet ne parle point de ce miracle. Saint Roch enfin voulut revoir sa patrie; il revint habiter un village près de Montpellier, fut arrêté comme espion, ne voulut point par humilité chrétienne se faire reconnaître, resta cinq années en prison, et y mourut à l'âge de trente-deux ans.

C'est dans ce sacrifice que Saint Roch fit de toutes ses facultés au soulagement des malades, que Rubens a puisé le sujet du tableau dont il est question ici. Il a supposé qu'à l'instant où, couvert de l'habit de pélerin, il se dispose à partir, Jésus-Christ, rayonnant de gloire, et porté sur des nuages, lui apparaît et lui donne la mission de guérir les pestiférés. Pour éviter toute équivoque, un Ange, comme je l'ai dit plus haut, porte une tablette sur laquelle est gravée

l'intention de Dieu, et le chien que l'on aperçoit entre l'Ange et le Saint, indique suffisamment le nom de celui-ci. Il n'en est pas moins vrai que la présence de ce chien est ici un anachronisme, puisqu'il ne s'attache à Saint Roch que long-tems après l'époque représentée par le peintre.

Au-dessous de cette scène qui occupe la partie supérieure et cintrée du tableau, et semble se passer sur une espèce d'arcade, le peintre a placé un groupe de pestiférés de tout sexe et de tout âge, presque nus ou simplement couverts de linceuils, les uns couchés sur la paille, les autres se soulevant avec effort, mais tous en apparence instruits du secours que la protection divine leur envoie, et paraissant, par leurs gestes, appeler, invoquer et presser la présence du Saint dont ils attendent leur guérison. Ce groupe forme une double action, et sous le rapport poétique, c'est un défaut.

Mais par combien de talens et de beautés ces légers inconvéniens sont rachetés ! On peut dire que de tous les tableaux de ce peintre immortel, c'est celui où il règne un ton local plus assuré. La couleur n'en est pas *brillantée*, mais est vraie. Il est impossible, d'après l'habileté avec laquelle ce maître a traité les diverses carnations de ces pestiférés, de ne pas assigner à chacun les degrés divers des progrès que l'épidémie dont ils sont victimes a fait sur chaque individu, et la nature des souffrances plus ou moins fortes que les uns ou les autres éprouvent. La figure de Saint Roch est grandement et savamment dessinée ; la tête est expressive ; elle indique bien la résignation religieuse aux volontés de Dieu, et ce dévouement sans réserve au soulagement des malheureux, dont l'Histoire sainte offre tant d'exemples.

Il est donc juste de ranger ce tableau parmi les plus précieux sortis des pinceaux de Rubens. Il est dans cette production plus Italien, si j'ose me servir de cette expression, que dans aucun de ses autres ouvrages ; il y est moins fougueux ; il y est plus juste.

Pontius l'a gravé avec une grande supériorité et un grand succès. Ce tableau a présenté toujours un si grand intérêt aux artistes et aux amateurs, que l'on en a fait un grand nombre de copies. Celle dont la réputation s'est le plus étendue, a été exécutée par J. de Reyn, élève de Van-Dick, pour la chapelle de Saint Roch, dans l'église paroissiale de Dunkerque. Descamps la cite avec éloge dans son ouvrage, et laisse, pour ainsi dire, à entendre qu'elle n'est point infé-

rieure à l'original. Je l'ai également vue dans le cours de mes voyages; elle m'a paru en effet digne d'être admirée; et j'ai su que lorsque l'on se détermina à exhumer l'immense quantité de cadavres que depuis nombre de siècles on enterrait dans cette église, et dont l'amoncellement était devenu tel, qu'il n'était plus possible de rejoindre les dalles dont l'église était pavée, ce qui laissait un passage libre aux miasmes les plus dangereux pour la salubrité publique, on eût soin d'enlever cette copie dans la crainte que les exhalaisons inévitables, pendant un semblable travail, ne vinssent à l'altérer; ce qui prouve l'importance que l'on attachait à Dunkerque à sa conservation.

PLANCHE II.

ALBANE.

DIANE ET ACTÉON; *peint sur cuivre; hauteur cinquante-trois centimètres huit millimètres, ou un pied six pouces; largeur soixante-huit centimètres, ou un pied dix pouces six lignes.*

La fable d'Actéon fait peu d'honneur à Diane, et sauf le respect que l'on doit à la chaste et mystérieuse Déesse, on n'aime point à voir la beauté qu'Endymion avait soumise au pouvoir de l'Amour, se venger aussi cruellement d'un simple mouvement de curiosité, indiscrète sans doute, mais toutefois bien pardonnable, et dont, à la place d'Actéon, bien peu d'hommes ne se fussent rendus coupables. Il serait possible néanmoins que les anciens eussent caché un grand sens sous cette fable, et qu'ils eussent voulu faire entendre par là que la vengeance des prudes est toujours implacable, et que les femmes qui, dans l'ombre du mystère, s'abandonnent sans réserve à leurs passions, sont précisément celles dont l'hypocrisie affecte avec plus d'éclat au dehors une apparente et ridicule austérité de vertu.

D'après l'autorité des poètes dont la musé s'est exercée sur l'infortune d'Actéon, la version la plus généralement répandue, veut que ce célèbre chasseur, fils d'Aristée et d'Antonée, se trouvant sur le territoire de Mégare, s'arrêta près d'une fontaine où se baignaient Diane et ses compagnes; et que cette déité, irritée que ses appas secrets eussent été profanés par les regards d'un mortel, le métamorphosa en cerf, et le fit dévorer par ses propres

chiens. Diodore de Sicile donne un autre motif au ressentiment de Diane. Selon lui, Actéon aurait eu l'impiété de vouloir consacrer au festin de ses noces le tribut de sa chasse qu'il devait à Diane, et de se vanter dans le temple même de la Déesse, qu'il la surpassait en adresse et en légèreté.

C'est la première de ces deux versions que le peintre a suivie. Diane et ses compagnes sont au bain, leur trouble, leurs gestes, leur embarras expriment les alarmes que leur inspire la présence d'un homme. Cependant la métamorphose commence à s'opérer, et Actéon porte déjà sur son front le fatal bois de cerf, premier symptôme de son supplice et de la vengeance de Diane.

On reconnaît à la belle composition de ce tableau le génie d'un habile homme; cependant il faut convenir qu'il n'offre point cette grâce, ce charme, cette espèce de mollesse, pour ainsi dire, que l'on retrouve par-tout ailleurs dans les productions de l'Albane. On pourrait lui reprocher même un peu de sécheresse, un peu d'aridité dans les contours. Sa conservation est parfaite. Il faisait partie de l'ancienne collection des Rois de France.

PLANCHE III.

DICK (Philippe Van-) dit le petit Van-Dick, né à Amsterdam, en 1680, mort en 1752, fut élève d'Arnold Baonen.

JUDITH REMETTANT A SA SUIVANTE LA TÊTE D'HOLOPHERNE; *peint sur bois; hauteur vingt-sept centimètres dix millimètres ou neuf pouces neuf lignes; largeur trente-trois centimètres ou onze pouces.*

Si le respect que l'on doit aux livres saints n'imposait pas silence sur l'action représentée dans ce tableau, et si les voies de Dieu ne se manifestaient pas quelquefois par des évènemens contre lesquels notre cœur se révolte autant que notre raison, on ne pourrait parler de Judith qu'avec indignation. Personne n'ignore que cette fameuse juive usa de l'ascendant que lui donnait ses charmes et sa beauté, pour subjuguer un général imprudent, et qu'admise dans sa tente pendant la nuit, elle profita de son sommeil pour lui trancher la tête.

C'est l'instant qui succède à cette action, que je ne qualifierai

pas, que le peintre a choisi. Judith, appuyé sur son large et long cimeterre, tient la tête d'Holopherne par les cheveux, et se dispose à la jeter dans un sac que lui présente ouvert une vieille femme.

Ce tableau est d'un fini précieux; mais un semblable mérite dans un artiste est bien peu de chose, lorsqu'il n'est accompagné d'aucune des qualités qui constituent le véritable peintre; et lorsqu'un tableau ne réunit ni dessin, ni couleur, ni expression, on peut dire que c'est l'ouvrage d'un artisan bien plus que celui d'un artiste. Cette Judith n'offre qu'une masse de chair épaisse et dégoûtante; rien de moins expressif, rien de plus niais que cette figure. Est-il concevable qu'une femme qui vient de commettre une telle action, qui tient encore dans ses mains la sanglante et funeste preuve de son fanatisme ou de son héroïsme, comme on voudra le nommer, laisse paraître tant d'insouciance, tant de froide bêtise sur son visage.

Un jésuite, nommé le père Le Moine, publia vers le milieu de l'avant-dernier siècle, un *in-folio* sous le titre de *Galerie des Femmes fortes*, qu'il dédia à Anne d'Autriche. Il n'oublia pas Judith : rien de plus plaisant que le sonnet qu'il consacra au dévouement de Judith. Nos lecteurs, en le trouvant ici, ne seront peut-être pas fâchés de juger des progrès que la poésie a fait en France.

Holopherne est couché. Ce flambeau qui sommeille
A mêlé sa lumière avec l'obscurité;
Et Judith fait de l'ombre un voile à sa beauté,
De peur qu'à son éclat le barbare s'éveille.

Le fer que tient en main cette chaste merveille,
Ajoute à son visage une fière clarté;
Et pour la confirmer en cette extrémité,
Son bon ange lui fait ce discours à l'oreille :

« Assure-toi, Judith, tu vas tuer un mort.
Le sommeil et le vin, par un commun effort,
Ont déjà commencé son meurtre et ta conquête.

Ton captif ne doit pas te donner de la peur;
Et ton bras sans danger pourra couper la tête
D'un homme à qui tes yeux ont arraché le cœur ».

Ce tableau du petit Van-Dick sort de la collection du Stathouder.

PLANCHE IV.

POELEMBURG (CORNEILLE.)

UN PAYSAGE ET RUINES ANTIQUES; *peint sur bois ; hauteur dix-huit centimètres , ou six pouces ; largeur vingt-sept centimètres douze millimètres, ou neuf pouces six lignes.*

Nous avons dit ailleurs que Poelemburg excellait dans les petits tableaux , et celui-ci vient encore à l'appui de votre opinion. On voit sur le devant un pâtre appuyé sur sa houlette ; son chien est assis derrière lui , et les bœufs que garde ce berger s'aperçoivent sur un plan plus reculé. Il indique du doigt à une femme qui conduit un enfant par la main, le chemin qu'elle doit suivre. Non loin de-là, un jeune homme à pied mène un cheval par la bride. A gauche, mais dans le lointain, des villageois paraissent s'amuser à la porte d'une hôtellerie. A droite et dans le fond , des ruines d'anciens châteaux.

Ce joli tableau est d'une touche suave et spirituelle. Ces petites figures sont expressives et disposées avec naturel et intelligence. L'air circule bien dans toute l'étendue, et toutes les fabriques , vraies de ton , se trouvent bien fondues dans l'atmosphère.

PLANCHE V.

GUIDE.

L'UNION DU DESSIN ET DE LA COULEUR ; *peint sur toile ; cent vingt-six centimètres vingt-quatre millimètres, ou trois pieds huit pouces de diamètre.*

Ce fut une idée ingénieuse que de faire d'un tableau même un précepte de peinture ; mais dans les arts, aussi bien qu'en morale , il ne suffit pas d'établir un précepte, il faut encore en démontrer l'utilité , soit par d'habiles développemens, soit par des faits fondés sur l'expérience, soit enfin en prêchant soit-même l'exemple.

L'Epicié aurait dû dans son ouvrage se contenter de louer l'intention de ce tableau. Il a dit une chose juste en avançant que le Guide avait voulu faire sa profession de foi en peinture : cela peut être ; mais on répéterait matin et soir le *Credo*, encore faut-il, pour être sauvé, agir d'après ce que l'on dit croire ; et ici ce serait bien le cas d'appliquer l'adage : *Res non verba fidem præstant.*

Le guide, pour rendre sa pensée intelligible, aurait dû marier ensemble le *Grandiose* du dessin de Michel-Ange et le coloris enchanteur du Corrège. Mais que signifie l'expression de ces deux figures? Pourquoi dans cette femme cette figure affligée, cette contenance souffrante, ce geste de repentir? Ne dirait-on pas qu'elle fait à ce jeune homme quelqu'aveu pénible ou pour son cœur ou pour sa vertu? Qui reconnaîtrait dans cette figure allégorique le génie de la Couleur dont la seule présence doit tout animer, tout échauffer, tout embellir? Et ce jeune homme, débraillé, drappé avec aussi peu de goût que de vérité, a-t-il dans sa figure, dans sa pose, dans ses mouvemens, la fierté, la noblesse, la grâce, le naturel, dont la réunion constitue la perfection du Dessin? Loin que cette main qu'il appuye sur l'épaule de cette femme, soit le symbole de l'attrait puissant qui le porte à s'unir avec elle, il semble au contraire que le besoin de la consoler, de la protéger, de l'encourager, a précédé seul à la familiarité de ce geste. Ce tableau pêche tout-à-la-fois par l'expression, le dessin et la couleur; et ces défauts même ne sont aussi sensibles que parce que l'intention de l'auteur fut d'instruire à les éviter. Et voilà ce qu'il en coûte en général dans les arts à tout homme qui se laisse séduire par une idée poétique, et prétend la rendre sans consulter ses forces. Au reste, on retrouve dans ce tableau ce qui distingue le talent du Guide, c'est-à-dire, une extrême facilité d'exécution pittoresque; mais ce n'est là que *du métier*. Il faisait partie de la collection des Rois de France.

PLANCHE VI.

EUTERPE.

STATUE; *hauteur, cent huit centimètres, ou trois pieds.*

Grâce à la volonté des restaurateurs modernes, cette statue a été métamorphosée en Muse. Quand elle fut dévouverte, la tête et les bras manquaient; ainsi l'on ignore quel était le caractère que le statuaire lui avait donné, ni par conséquent quel personnage elle représentait. M. Visconti remarque que la forme de son manteau rappelle la Chlamyde des *Citharède*, et soupçonne d'après cela que cette statue représentait *Erato*. Elle est en marbre de Paros, et sort de l'ancienne salle des Antiques, au Louvre.



Dess.né et Gravé à l'eau-forte par Devillier. Terminé par Pigeot

S.T ROCH.

Dessiné par Oudot. Gravé à l'eau-forte p. Devillier. Terminé par Niquet.

DIANE ET ACTÉON.

Nº. 17. **PH. VAN-DYCK.** Eco. Flam.



Dessiné par S. Le Roy. Gravé par H. Guttemberg.

JUDITH.

N.° 178. C. POELENBURG. Eco.le Flam.de

Des.é par Grégorius. Gravé à l'Eau-for.te p.r Chataigner. Term.é par Bovinet.

PAYSAGE.



Dessiné par S. le Roy. Gravé par le Villain.

L'UNION DU DESSIN ET DE LA COULEUR.

Nº. 180. Statue de Mar.bre de Paros.



Dessiné par Vauthier. Gravé par Boutrois.

EUTERPE.

EXAMEN
DES PLANCHES.

TRENTE-UNIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

CARRACHE (ANNIBAL.)

LE CHRIST MORT, DÉPOSÉ SUR LES GENOUX DE SA MÈRE; *peint sur toile ; hauteur deux mètres soixante-seize centimètres ou six pieds six pouces ; largeur un mètre quatre-vingt-trois centimètres ou quatre pieds deux pouces.*

L'ÉVÈNEMENT, dont cette scène de douleur est la suite, est trop généralement connu pour qu'il soit nécessaire de le rappeler ici. Nous passerons donc de suite à la description pure et simple de ce tableau.

Ce corps privé de la vie est celui du Christ; il est étendu sur le linceul que ses disciples et ses amis destinent à l'ensevelir. La tête et la partie supérieure du buste reposent sur les genoux de la Vierge; à droite du tableau, est le sépulcre de pierre où l'on doit renfermer la dépouille du Législateur des Chrétiens. La Madeleine debout et appuyée contre ce sépulcre, contemple, les yeux baignés de larmes, les restes inanimés de l'objet divin de son plus tendre amour. Saint François, que l'on ne voit pas sans un peu d'étonnement figurer dans ce tableau, occupe la gauche de cette scène; et les bras croisés sur la poitrine, agenouillé derrière le Christ, semble méditer sur le mystère de ce grand acte de la rédemption, et ambitionner déjà l'héritage des plaies du Sauveur du monde, que deux anges semblent indiquer à la piété reconnaissante du spectateur.

Ce tableau fut exécuté pour l'église d'un couvent des frères Mineurs à Rome, comme sous l'invocation de *San-Francesco à Rippa*, et placé dans la chapelle dite des *Mattei*. Ce fut un des derniers ouvrages de ce grand peintre. Il se ressent de la situation pénible de l'ame, et des souffrances physiques, dont la malheureuse réunion précipitait dès-lors le Carrache vers la tombe. La maladie dont l'effort le minait, avait puisé sa source dans un chagrin d'autant plus irréparable, que l'opinion la plus cruelle pour un artiste célèbre l'avait fait naître; c'est-à-dire, celle qui lui persuade que sa gloire est compromise : comme si la gloire d'un grand homme, dans quelque genre que ce soit, n'était pas toujours indépendante de la méprisable indifférence avec laquelle l'ignorance, ou l'avarice plus vile encore, semble quelquefois la regarder.

Annibal Carrache venait de terminer la superbe galerie du palais Farnèse. La honteuse parcimonie que déploya le cardinal Odoart Farnèse lorsqu'il fut question de payer les honoraires de ce grand peintre, abreuva ses jours d'amertume. Ce cardinal eut la bassesse de faire *expertiser*, pour ainsi dire à la toise, les conceptions dont le génie avait enrichi ce beau monument de l'art de la peinture, et Annibal eut la faiblesse de ne pas sentir que l'affront qu'il croyait recevoir ne réjaillissait que sur le prince. De-là cette nuance, cette teinte mélancolique, je dirais presque chagrine que l'on remarque dans le tableau dont il est question ici, et que des hommes exercés savent bien discerner de celle que le sujet comporte, et rendre toute entière à la situation d'esprit où se trouvait l'artiste.

On y reconnaît, toutefois, ce grand caractère de dessin que ce peintre célèbre imprima aux peintures de sa galerie. Les formes y sont *grandioses ;* mais cela même altère la vérité de la nature, et affaiblit l'expression qu'un tel sujet exige. Il le traita plusieurs fois, et l'on peut dire avec plus de succès. Son tableau *de la Piété*, que l'on admirait jadis dans la galerie du Palais-Royal, est bien préférable sous le rapport de la composition, de la couleur et du sentiment. Il est évident que le nôtre fut prescrit au Carrache par les religieux de *San-Francesco*, et que des intentions purement monacales imposèrent les limites à son génie. C'est plutôt une expression du Christ mort qu'une *déposition* de croix. Les deux femmes n'ont pas dans leur douleur l'expression de celle que le sujet demande, et l'on voit trop que si l'intention des anges est d'attendrir sur les souffrances de l'Homme-Dieu, l'arrière pensée est d'appeler l'attention sur le Couvent par la présence du Saint-François.

Les deux anges sont admirables pour le dessin; mais pour des êtres aériens, pour des substances purement célestes, les formes en sont trop *herculesques*. La figure de la Madeleine péche par les proportions : comparativement au Christ et au S. François, elle est gigantesque. En général, ce tableau manque de coloris; il n'a point ce charme, cette grâce, que l'on trouve dans les séduisantes productions de ce maître quand il imitait la manière du Corrège. Il est ici plus savant; mais alors, peut-être était-il plus peintre.

Ces réflexions ne doivent pas empêcher cependant que ce tableau ne soit considéré comme un très-bel ouvrage, et les défauts que l'on peut y remarquer ne sont pas de nature à porter atteinte à la juste réputation d'Annibal Carrache.

Il faisait partie des cent articles de la capitulation conclue à Tolentino.

PLANCHE II.

MANNOZZI-GIO (dit GIOVANNI DA SAN GIOVANNI), né en 1590, à San-Giovanni di Val d'Arno, près Florence, mort dans cette ville en 1636, fut élève de MATTEO ROZELLI.

LES CHASSEURS PRENANT CONGÉ DU CURÉ ARLOTTO, *peint sur toile; hauteur un mètre cinquante centimètres ou trois pieds trois pouces; largeur deux mètres ou six pieds.*

IL en est du choix des sujets en peinture, comme en poésie dramatique, comme en littérature même. Si l'auteur les puise dans une source obscure; si, malgré le titre, le spectateur ou le lecteur ne les connaît pas davantage, écrivît-on comme Racine, eût-on l'éloquence de Fénélon, possédât-on l'art de la peinture comme Raphaël, l'on n'excite aucun intérêt. Si l'on en excepte quelque petit coin de l'Italie, qui dans le monde se doute qu'il ait existé un curé *Arlotto*, et que l'on ait recueilli ses espiégleries sous le titre de *Facezie del Pievano Arlotto*, j'avoue que j'ignorerais encore moi-même l'existence de cet ouvrage, sans M. Morel d'Arleu, Conservateur des dessins et des planches de la calcographie du Musée Napoléon, dont les connaissances dans la littérature et les arts de l'Italie sont très-étendues, et dont la complaisance a bien voulu suppléer ici à mon

peu de lumières. Il est donc nécessaire de connaître ces *Facezie*, si l'on ne veut pas que le tableau de Mannozzi soit une énigme que personne n'entendrait, et qui n'est pas très-intelligible encore, en supposant le sujet connu, puisqu'à mon sens il y a équivoque dans cette composition, rien n'indiquant si ces Chasseurs partent ou arrivent, s'ils apportent ou emportent leur gibier, et si l'ordre que le curé donne à son cuisinier a quelque rapport au produit de leur chasse. Quoiqu'il en soit, voici l'anecdote.

Quatre Chasseurs suivis de leur meute et de leurs gens, demandent l'hospitalité au curé *Arlotto*, homme tout à-la-fois bouffon et malin; bien reçus, bien fêtés, bien choyés, ils prétextent, au bout de quatre jours, que des affaires les appellent à Florence, et donnent, pour gages au curé de leur prochain retour, la garde et le soin de leurs lévriers. Ils partent, et assez incivilement ils emportent avec eux le gibier qu'ils ont tué, sans l'offrir à leur hôte, ou tout au moins le partager avec lui.

Le curé, piqué de leur ingratitude, veut s'en venger, et ordonne que pendant leur absence on présente plusieurs fois par jour du pain aux chiens de ces Chasseurs, et que pour les empêcher de le prendre on fasse pleuvoir sur eux une grêle de coups de fouet. Par tout et dans tous les tems l'innocent, comme on voit, a payé pour le coupable.

A leur retour les Chasseurs s'étonnent de la maigreur de leurs chiens. Ils leur jettent du pain; c'est la foudre pour ces pauvres animaux : la seule vue de ce pain les fait fuir à toutes jambes. Les Chasseurs se doutent du tour qu'on leur a joué, et délivrent le curé de leur présence. Ce conte n'a, dans la vérité, rien de bien piquant; mais l'on sait assez que dans la plupart des contes italiens la plaisanterie réside principalement dans les mots.

Mannozzi excellait dans la peinture à fresque : il était moins supérieur dans les tableaux à l'huile. Celui que nous décrivons ne mérite pas ce reproche; il est vigoureux de ton, et se rapproche beaucoup de l'école flamande. Pietre de Cortonne avait une grande estime pour les productions de ce peintre. Lorsqu'au nombre de ses fresques il en rencontrait quelqu'une de faible, il se contentait de dire: « Mannozzi a fait cette fresque quand il a su qu'il était habile homme ».

Ce tableau sort de la galerie Pitti. L'auteur le peignit à Rome pour un cardinal de la famille Barberini. Cette éminence ne l'ayant point acquis, Mannozzi le porta à Florence, et en fit don à un noble florentin nommé Gio-Francesco Grassini, qui avait eu recours à ses talens pour décorer sa maison de campagne.

PLANCHE III.

RAPHAEL.

L'ESPÉRANCE ET DEUX ANGES OU GÉNIES; *peint sur bois; hauteur vingt-un centimètres ou huit pouces; largeur un décimètre quatre centimètres ou un pied huit pouces six lignes.*

Notre immortel Voltaire a dit :

Le Créateur......................
A placé parmi nous deux êtres bienfaisans,
De la terre à jamais aimables habitans,
Soutiens dans les travaux, trésors dans l'indigence,
L'un est le doux sommeil, et l'autre est l'espérance.

L'Espérance est en effet le plus précieux des bienfaits de la Divinité. Cicéron la définit *expectatio bonorum*. Selon-les Apôtres, elle est *spes futurorum bonorum*. Cicéron est convaincu que l'espérance de l'immortalité a fait affronter la mort aux plus grands hommes. La religion chrétienne, en admettant l'éternité des récompenses, a décuplé les charmes et la puissance de cette vertu, et elle devint la source du courage et de la joie même que les martyrs déployèrent dans l'horreur des tourmens. Les anciens érigèrent des temples et des autels à l'Espérance; les chrétiens l'invoquent à leur aide pour supporter les privations et les douleurs physiques et morales.

C'est cette vertu théologale que Raphael a rendu dans ce médaillon avec cet esprit, cette pureté, cette simplicité sublime, ce sentiment profond qui n'appartiennent qu'à lui. Quelle admirable résignation dans l'attitude de cette figure! quelle confiance religieuse dans cette attente des bontés de Dieu! Les mains jointes, les yeux pleins de tendresse et d'amour, on croit entendre cette femme soupirer après les

biens qu'elle désire. L'expression des deux anges n'est ni moins vraie ni moins touchante.

Ce sujet est la troisième partie d'un cadre dans lequel Raphaël avait réuni les trois Vertus théologales. Nous publierons bientôt les deux autres sujets; ils offrent au même degré que celui-ci ce sentiment exquis, preuve éternelle de la délicatesse de l'esprit de cet homme célèbre. Ici rien n'est de convention, c'est la vérité, c'est la nature.

Ce tableau vient de l'église de *San-Francesco* à Pérouse.

PLANCHE IV.

SCHALKEN (Godefroi), né à Dort, en 1643, mort à la Haye en 1706, fut élève de Gérard Dow.

UN JEUNE HOMME ET UNE JEUNE FILLE éclairés par la lumière d'une bougie, *peint sur bois et cintré; hauteur vingt-un centimètres ou huit pouces; largeur treize centimètres cinq millimètres ou cinq pouces.*

Il suffit de jeter les yeux sur ce tableau pour en connaître le sujet. L'habile peintre à qui les arts le doivent, possédait dans un degré supérieur le talent de représenter les effets de la lumière, surtout dans les ouvrages de petite proportion tels que celui-ci. On peut dire qu'il réunissait à toute la magie de la couleur, la finesse de François Mierris. Ce tableau, le plus piquant de tous ceux de ce peintre qui nous sont connus, peut être comparé, pour la belle exécution, à son chef-d'œuvre que possède la galerie de Dusseldorff, tableau si renommé sous le nom *des Vierges folles.*

Nous aurons plus d'une fois, dans le cours de cet ouvrage, l'occasion de parler des talens précieux de ce peintre, moins célébré peut-être par ceux qui ont écrit sur les arts, que plusieurs autres qui ne l'égalent pas en mérite. J'observerai en passant que le nouveau dictionnaire de Caen ne daigne pas même faire mention de lui.

M. d'Angevilliers fit l'acquisition de ce tableau, et en enrichit la collection des Rois de France.

PLANCHE V.

GOYEN (Jean van), né à Leyde en 1596, mort à la Haye, en 1656, fut élève de différens maîtres, et notamment de Willem Gerrits et d'Isaac van den Velde.

LA VUE D'UN CANAL, D'UNE TOUR GOTHIQUE et de quelques Masures; *peint sur toile; hauteur un mètre sept millimètres ou trois pieds un pouce; largeur un mètre trente-neuf centimètres ou quatre pieds trois pouces.*

Sur les rives d'un canal où quelques pêcheurs jettent leurs filets, le peintre a placé les ruines d'un ancien château, quelques maisons rustiques et un moulin à vent, au pied duquel des mariniers ont conduit un bateau chargé de grain que les meûniers montent au moulin à l'aide d'une échelle. Sur la gauche, et dans le lointain, on découvre un village et quelques barques qui naviguent sur le canal.

Nul des paysagistes hollandais ne composa avec plus de grâces, ne choisit de lignes plus heureuses que Van Goyen. Malheureusement c'est aujourd'hui le seul des mérites de cet habile homme dont nous puissions raisonnablement juger. Il employa pour les ciels, les arbres et les terrasses un bleu dit de Haarlem, que de son tems on croyait préférable à l'outremer. Au bout de quelques années ce bleu devenait gris. Tous les tableaux de Van Goyen ont, en conséquence, un aspect grisâtre. Mais, malgré cette altération qu'il était loin de prévoir, quel connaisseur, quel homme de goût peut, sans un vif intérêt, regarder les tableaux de ce peintre? Quelle facilité, quelle exécution charmante! Quel aimable choix de sites rians, de fabriques pittoresques! Quelle vérité dans la manière de grouper les figures! que leurs mouvemens répondent bien à leur action!

Van Goyen précéda Téniers le jeune, et l'on dirait cependant que c'est de tous les peintres celui qu'il a le plus étudié; l'analogie est si parfaite, que plusieurs de ses tableaux ont été attribués à celui-ci. Que de gens passent à côté de ses productions sans les honorer d'un regard! Mais le véritable ami des arts le rangera toujours dans la classe des plus grands paysagistes. Il fut à-la-fois habile dessinateur et grand compositeur. Pourquoi faut-il que le tems, en ternissant ses couleurs, lui ait ravi une feuille de sa couronne?

PLANCHE VI.

CÉRÈS COLOSSALE.

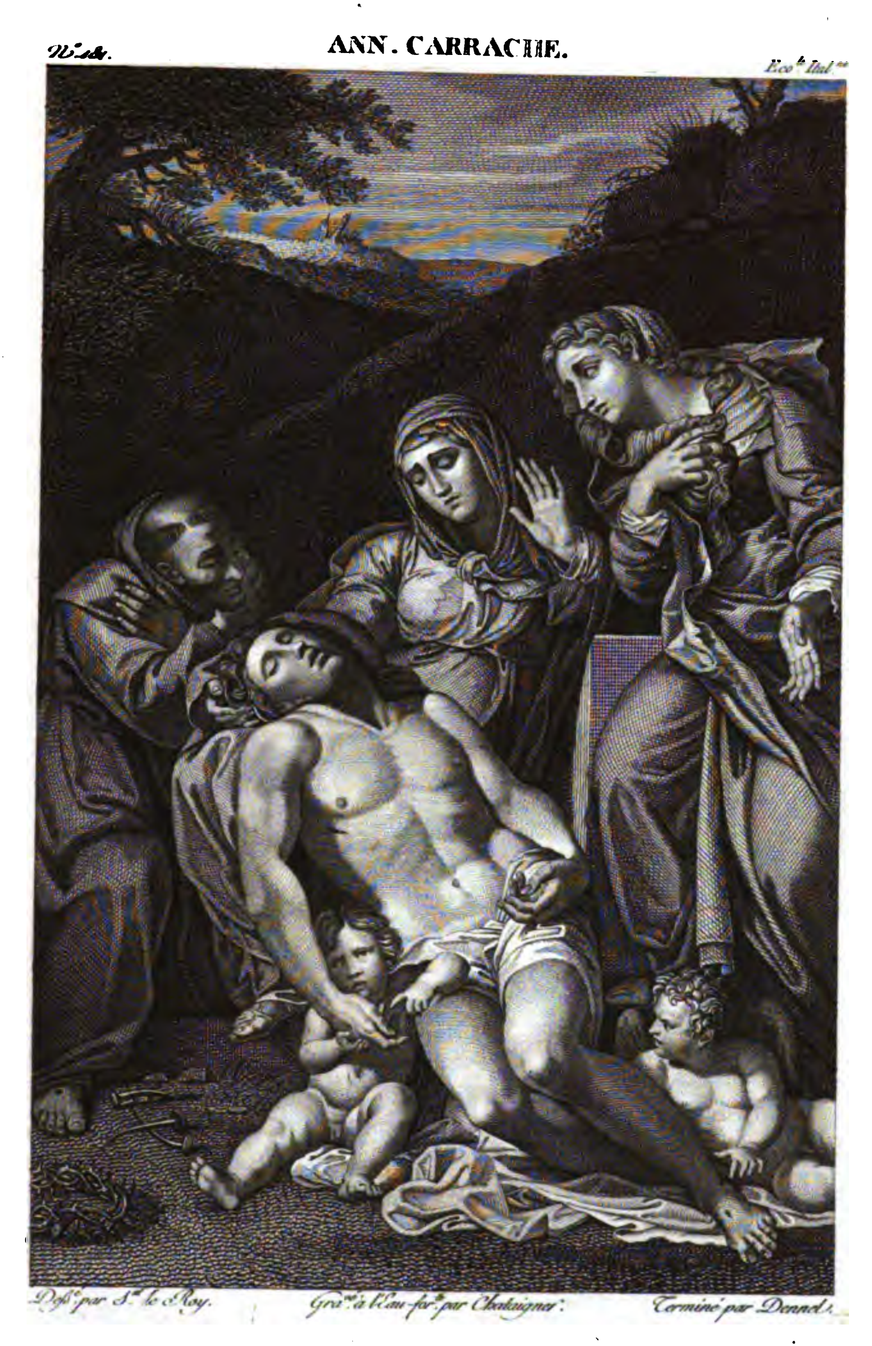
STATUE; *hauteur huit pieds neuf pouces, ou deux mètres huit décimètres quatre centimètres.*

CETTE statue colossale est de marbre pentélique. Il y a plusieurs siècles qu'elle fut découverte. On assure qu'elle a été pendant trois cents ans exposée à Rome dans la cour du palais de la chancellerie apostolique, où se trouvait également la Melpomène colossale que l'on voit maintenant au Musée Napoléon, dans la salle des Empereurs. Cette Cérès, qui fait le sujet de cet article, se voit aujourd'hui dans le vestibule du Musée, où elle correspond avec la Pallas de Velletri. Le lieu où elle était placée à Rome, ainsi que la Melpomène, est très-voisin du théâtre de Pompée, où fut retrouvée la statue également colossale de ce Romain célèbre, et cette proximité entre les deux emplacemens permettrait de croire que cette Cérès faisait, aussi-bien que la Melpomène, partie de ce superbe théâtre. C'est, au reste, l'opinion d'un savant français, recommandable par ses connaissances, M. Petit-Radel.

Au surplus, ce même savant remarque avec justesse que cette statue ne doit son titre de Cérès qu'aux attributs qu'il a plu aux restaurateurs modernes de lui donner. En effet, la tête est antique, et elle ne porte ni le diadême d'épis, ni le voile dont les anciens étaient dans l'usage de coiffer cette divinité. Rien donc de plus incertain que le véritable nom de cette statue.

M. Petit-Radel a de la propension à la regarder comme une statue architecturale. Il la compare avec la Minerve de Velletri, et quoiqu'elles soient, dit-il, toutes deux colossales et qu'elles aient la même position, la Minerve, selon lui, a un plus grand mouvement dans le torse. Il se pourrait que cette Cérès eût servi de cariatide : conjecture que peut autoriser la forme plane du dos. Le savant que nous citons paraît certain qu'elle fut originairement destinée à figurer dans l'économie générale d'une façade d'édifice.

N.° 181. ANN. CARRACHE. Eco.le Ital.ne



Dess.é par S.t le Roy. *Grav.é à l'Eau-for.te par Chataigner.* *Terminé par Dennel.*

LE CHRIST MORT.

MANNOZZI.

Nº. 182. Fasc.ᵉ Intᵉʳ.



Dessiné par Bourdon. *Gravé à l'eau-forte par Lerouge.* *Terminé par Dambrun.*

LE CURÉ ARLOTTO.

N° 183. **RAPHAEL.** Éco. Ital.



Dessiné par Bourdon. *Gravé à l'Eau-forte par Chataigner.* *Terminé par Niquet.*

L'ESPÉRANCE.

N.º 184. SCHALKEN. Ecole Flam.de



Dessiné par Seb. le Roy. Gravé par Mécou.

UN EFFET DE LUMIERE.

N°. 185. VAN-GOYEN. Eco.le Flam.de



Dessiné par Swebach. Gravé à l'Eau-forte par Chataigner. Terminé par Villerey.

VUE D'UN CANAL.

N°. 186.

Statue en Mar.bre Pentelique.



Dessiné par Vauthier. Gravé par F. C. Massard.

CERÈS.

EXAMEN

DES PLANCHES.

TRENTE-DEUXIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

RAPHAEL.

LA VISION D'ÉZÉCHIEL; *peint sur bois; hauteur quarante centimètres deux millimètres ou un pied trois pouces; largeur vingt-neuf centimètres deux millimètres ou onze pouces.*

Il était impossible de peindre avec plus de génie, une vision aussi extraordinaire que celle d'Ezéchiel. En la lisant, on s'aperçoit qu'elle a plutôt donné l'idée du tableau que nous décrivons, qu'elle n'a été suivie à la lettre par l'artiste.

Raphaël a débrouillé du chaos de cette vision celle qu'il a présumé que le prophète a eue : il a représenté le Créateur de l'univers porté sur les quatre symboles des Apôtres qui devaient, quatre cents ans après, prêcher la morale évangélique du Christ.

Comme c'est une vision, l'anachronisme disparaît, et l'on n'a aucun reproche à en faire à l'artiste; il l'a rendu probable en écartant tout le merveilleux et tout le fantastique qui se trouve dans le narré de l'Ecriture-Sainte. Ainsi il en élague les *roues qui, semblables à l'eau de la mer, allaient toutes en même-tems, et ne se retournaient pas lorsqu'elles marchaient*, etc.

Le Père Eternel est donc porté par les êtres symboliques consacrés aux évangélistes, l'aigle de Saint Jean, le lion de Saint Marc, le bœuf de Saint Luc et l'ange de Saint Mathieu. Ses bras étendus sont soutenus par deux anges; il apparaît au milieu de nuages qu'une gloire d'anges et de chérubins qui l'environne, éclaire. Dans le bas on aperçoit Ezéchiel en extase sur les rives du fleuve de Chobar, où ce prophète eut cette vision.

Il était difficile de tirer un plus grand parti que Raphaël ne l'a fait, d'un semblable sujet; la composition en est sublime; ces animaux surnaturels se groupent parfaitement et donnent à ce tableau une magie qui rentre bien dans cette vision. Tout y est digne, imposant; c'est bien le Créateur apparaissant au milieu des éclairs. Le Peintre a imprimé dans toute la figure de l'Eternel, une majesté, une grandeur qui le mettent au-dessus de toutes les Créatures; c'est le *Tout-Puissant*.

On ne doit point s'étonner si cette composition contribua beaucoup à la gloire de Raphaël, et s'il lui fut demandé plusieurs répétitions de ce tableau; nulle part il n'a montré plus de génie. Vazari, en parlant de cette composition, s'exprime ainsi : *Fece un quadretto di figure picciole, hoggi in Bologna in casa del conte Vincenzo Ercolani, dentrovi un Christo à uso di Giove in cielo, e d'atterno i quattro evangelisti, come gli descrive Ezechiel, uno a guisa d'huomo e l'altro di leone, e quello d'aquilla, e di bue, con un paesino sotto, figurato per la terra, non meno e raro e bello nella sua picciolezza, che siano l'altre cose sue nelle grandesse loro.* Ce tableau, indiqué par Vazari, n'est pas le même que nous décrivons; celui-là fut acquis par M. de Chantelou, des héritiers de la maison Ercolanie. M. de Launai, directeur de la monnaie des médailles, l'acquit depuis du frère de M. de Chantelou, et le céda ensuite au duc d'Orléans, régent. Il est maintenant en Angleterre.

Celui que le Musée possède vient du palais Pitti à Florence; il est d'une conservation parfaite, et porte tous les caractères d'originalité. M. Lebrun, l'un de nos plus habiles connaisseurs, qui a eu occasion de voir à Londres celui de l'ancienne collection d'Orléans, ne balance pas à donner la préférence à celui du Musée Napoléon; quoiqu'il regarde l'autre cependant comme un très-beau tableau. L'un et l'autre ont été gravés : celui du Musée, que nous publions, par Cosimo Mogalli, celui qui est maintenant en Angleterre, par Nicolas de Larmessin, dans l'œuvre de M. de Crozat.

PLANCHE II.

SILVESTRE (LOUIS), fils puiné d'ISRAEL SILVESTRE, célèbre graveur, né à Paris, en 1675, mort dans la même ville, en 1755, fut élève du Bon BOULONGNE.

SAINT BENOIT RESSUCITANT UN ENFANT; *peint sur toile; hauteur un mètre deux centim. neuf mil. ou trois pieds deux pouces six lignes; largeur, deux mètres un centim. huit mil. ou sept pieds trois p.*

Le P. Giri rapporte, dans la vie de Saint Benoît, le miracle que le Peintre a représenté dans ce tableau. « Un paysan, dit-il, ayant perdu » son fils, l'apporta mort au mont Cassin, afin d'en demander la résur- » rection. Le Saint, par humilité s'y étant refusé, disant que ces pro- » diges n'appartenaient qu'aux Apôtres, le paysan, sans avoir égard à » ses excuses, le pria si fort, et jura avec tant de fermeté qu'il ne le » quitterait pas qu'il n'eût ressuscité son fils, que Saint Benoît fut con- » traint de se rendre. Il se coucha donc premièrement sur le mort; » puis, s'étant retiré, il leva les mains au ciel et dit : *Seigneur, n'ayez » point égard à mes péchés, mais regardez la foi de cet homme qui » demande que vous ressuscitiez son fils, et rendez à ce corps l'ame et la » vie que vous lui avez ôtées.* »

Ces paroles furent suivies du miracle; le mort commença à se mouvoir, et le Saint l'ayant pris par la main, le rendit sain et sauf à son père.

L'habile Peintre dont nous offrons ici l'ouvrage, a choisi dans cette relation le moment où le miracle s'opère. La respiration est déjà revenue à cet enfant; ses doigts et ses pieds ont repris le mouvement. Le peintre a parfaitement exprimé les sentimens d'étonnement, de reconnaissance, d'admiration, de piété, que le spectacle de cet ineffable témoignage de la bonté divine imprime aux différens acteurs de cette scène. Une satisfaction vraiment religieuse se peint dans les gestes, sur le front, sur les lèvres, dans les yeux, dans toute l'habitude du corps des deux Bénédictins que l'on voit debout sur le premier plan. On reconnaît, à l'empressement de ce père, déjà prêt à s'élancer pour embrasser son enfant, que sa foie ferme et entière n'a pas un seul moment douté que ses vœux ne fussent exaucés. L'attitude de cette jeune fille que l'on aperçoit à genoux dans le fond, la tête cachée dans ses deux mains, annonce bien la timidité de son âge et de son sexe, et la frayeur que lui fait éprouver cet évènement surnaturel. Saint Benoît et la mère

de l'enfant sont à genoux, les bras et les yeux levés vers le ciel. Ils implorent encore la faveur céleste; quand elle se manifeste déjà. Quelle ferveur, quelle chaleur dans leur prière! Mais avec quel art le Peintre a sauvé ce pléonasme d'idées pour ainsi dire! Quel amour, quelle confiance, quel abandon dans l'expression de St. Benoît! On croit l'entendre s'écrier : O Dieu! rien n'est impossible à ta puissance. Dans la femme, au contraire, tout est crainte, tout est alarmes, tout est douleur dans sa prière : elle frémit que la grâce qu'elle implore ne soit impossible.

Quand Silvestre n'aurait fait que ce tableau, il mériterait une place distinguée dans la galerie des Peintres illustres. Bien qu'il fût élève du Bon Boulongne, on voit qu'il s'est ici pénétré du sentiment exquis de Le Sueur. Ce célèbre Peintre n'eût pas désavoué ces trois Religieux. Les paysans rentrent davantage dans le style de la Fosse. Quant à la couleur de ce tableau, la teinte, en général, tire peut-être un peu trop sur le jaune.

Ce fut pour les Bénédictins de Saint-Martin-des-Champs, à Paris, que Silvestre composa ce tableau, et ils le placèrent dans leur réfectoire. Il est maintenant exposé au Musée de Versailles. Il est inscrit sous le nom de Bon Boulongne.

Silvestre a eu moins de réputation qu'il ne méritait d'en avoir. Nos lecteurs ne seront peut-être pas fâchés d'avoir au moins une idée générale de ce qu'il était. Le roi de Pologne, Auguste III, dont il possédait la bienveillance, lui avait demandé des notes sur les Peintres français, et son sentiment sur les divers degrés de leurs talens. Voici ce qu'il dit de lui-même dans cette correspondance. Ce sont ses expressions littérales que nous extrayons de son manuscrit. Quand il écrivit cet article, il avait soixante-quinze ans.

« Louis de Silvestre, né à Paris en 1675, fils puîné d'Israël » Silvestre, élu adjoint à professeur le 5 janvier 1704, professeur le 3 » juillet 1706; appelé en 1716, avec la permission de Sa Majesté Très- » Chrétienne, pour aller auprès de Sa Majesté le roi de Pologne, » Auguste II, électeur de Saxe, en qualité de son premier peintre; » déclaré, en 1720, ancien professeur de l'Académie de Paris; nommé » en 1726, par Sa Majesté Polonaise, directeur de son Académie de » Peinture établie à Dresde, et décoré, en 1742, par Sa Majesté » Auguste III, de lettres de noblesse. Enfin, le 7 juin, 1748, élu ancien » recteur de l'Académie de Paris, lorsqu'il y retourna avec la per- » mission de Sa Majesté Polonaise : dut aux ouvrages publics qu'il avait » faits à Paris et à Versailles, l'honneur que lui avait fait Auguste III,

» alors prince royal, de se l'attacher et de l'engager au service du roi son
» père. Ceux qu'il a faits à Dresde pendant trente-deux ans sont
» considérables par le nombre. C'est à ses augustes maîtres à décider si
» le travail, l'application et le zèle peuvent encore leur donner quelque
» autre prix, et l'on peut bien s'en fier à leurs lumières. A en juger par
» les bontés dont ils l'ont comblé, il serait tenté de dire, avec le
» Corrège, auquel il n'a garde cependant de se comparer, *Ed io anche*
» *son pittore.* »

PLANCHE III.

MEULEN (Antoine François Van Der).

CONVOI MILITAIRE; *peint sur cuivre; hauteur dix-neuf centimètres quatre millimètres ou sept pouces six lignes; largeur vingt-six cent., ou neuf pouces six lignes, forme ovale.*

Ce tableau est le pendant de celui du même auteur que nous avons décrit dans la dix-huitième livraison, et qui représente des partisans à la porte d'une hôtellerie. Celui que nous publions aujourd'hui, offre des militaires en route, escortant un convoi ou formant une arrière-garde. Il réunit le même esprit, le même intérêt et les mêmes qualités que son pendant; tout est bien indiqué, bien en mouvement, bien dans le costume véritable de l'action représentée. Quesques soldats se reposent, quelques autres se dispersent pour aller se rafraîchir dans les maisons voisines du chemin. Les officiers ferment la marche pour faire avancer les traîneurs, ou pour indiquer que c'est une retraite.

Van der Meulen, ainsi que son maître Snayers, avait fréquenté les armées et habité les camps. C'est à cela qu'il doit cette vérité locale qui fait un des charmes principaux de ses ouvrages. Il a mis sa signature sur une cabane que l'on aperçoit dans le fond.

PLANCHE IV.

CHAMPAIGNE (Philippe de)

UNE SAINTE SOLITAIRE, implorant Dieu pour des malades dont on confie la guérison à ses prières : *peint sur toile; hauteur deux mètres dix centimètres ou six pieds six pouces; largeur trois mètres vingt-trois centimètres ou dix pieds.*

Au fond d'un paysage montueux et boisé, arrosé sur le devant par un torrent qui se fait jour à travers les rochers, on aperçoit un monastère

dont les murs sont baignés par les eaux d'un lac. Sur l'un des premiers plans, on voit une Sainte solitaire, à genoux à l'entrée d'une grotte, intercédant le Seigneur pour obtenir de sa bonté la guérison de quelques malades que l'on conduit devant elle, soit à pied, soit sur des brancards.

Ce tableau ne fait pas simplement honneur au grand talent de Champaigne, il dépose encore de la pureté de son ame, et porte l'empreinte de sa profonde piété. Il fut peint par lui, à l'époque où cet homme vertueux, ami du célèbre Arnaud d'Andilly, s'était retiré à Port-Royal, auguste et dernier refuge de la véritable religion dans des jours de troubles, et que la persécution ne respecta pas toujours. Ce tableau est l'un des quatre grands paysages que ce célèbre Peintre composa pour ce monastère, et qui furent placés dans une salle de réunion. Ils représentaient des sujets puisés dans la vie des Solitaires, si bien écrite par Arnaud. Celui-ci peut avoir rapport à Sainte Macrine, sœur de Saint Bazile, évêque de Césarée, ou bien à Sainte Synclétique.

Le paysage occupa les premières études de Champaigne; il a laissé, dans ce genre, Fouquiers son maître bien loin de lui. On remarque cependant dans ses tableaux un défaut qu'il contracta dans son école; c'est de peindre ses horizons et ses montagnes trop bleues. L'atmosphère donne quelquefois cette teinte, mais elle n'est pas constamment dans la nature.

PLANCHE V.

VALENTIN.

SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE; *peint sur toile; hauteur un mètre douze centimètres neuf millimètres ou trois pieds six pouces; largeur un mètre quarante-cinq centimètres deux mil. ou quatre pieds six pouc.*

L'on pourrait reprocher à la plupart des peintres qui ont représenté Saint Jean occupé à écrire son Evangile, de lui avoir donné les traits de la jeunesse. C'est un contre-sens aux yeux de tout homme qui connaît un peu l'histoire et les dates; car Saint Jean avait quatre-vingts ans quand il écrivit son Evangile. Le Valentin, non-seulement a donné dans la même erreur, mais encore a commis une faute de jugement, non moins grande à mon avis, en prêtant gratuitement un air d'inspiration à sa figure. Elle serait pardonnable s'il eût peint Saint Jean composant son Apocalypse. Mais l'Evangile n'est point un ouvrage d'imagination. La réflexion, la méditation, le travail de la mémoire, tels sont les caractères que le Peintre doit donner à l'homme dont le stylet retrace une suite d'évènemens dont il fut témoin, ou qu'on lui raconta.

Le Valentin, au reste, a représenté ce Disciple bien-aimé, le fils de Zébédée et de Salomé, assis, une main appuyée sur un rouleau de papier à moitié développé, et de l'autre tenant une plume. Il est assez singulier que puisqu'il empruntait aux Anciens la forme du rouleau, il ne se soit pas rappelé, ou qu'il n'ait pas su qu'ils ne se servaient ni de plume ni de papier.

Derrière St. Jean, l'on aperçoit son aigle. C'est l'attribut de cet Evangéliste. Il n'entre point dans notre sujet de rendre raison des animaux symboliques que l'on place auprès de quelques Apôtres. Il me semble cependant que l'on pourrait assez facilement expliquer celui-ci. Lorsque le Christ admis St. Jean au nombre de ses disciples, avec son frère Saint Jacques le majeur, il lui donna le surnom de *Boqnargès*, qui veut dire *fils du tonnerre*; d'après cela il est assez simple de penser que les esprits étant alors encore généralement imbus des idées du paganisme, on lui aura ainsi assez naturellement donné pour attribut l'oiseau qui porte la foudre.

Ce tableau complète la suite des quatre Evangélistes du Valentin, que nous avons publiés suivant l'ordre qu'ils tiennent dans les livres sacrés. On y retrouve les mêmes beautés et les mêmes défauts que nous avons remarqués dans les précédens, et sur lesquels nous ne reviendrons pas, pour ne point nous répéter.

PLANCHE VI.

MINERVE (dite LA PALLAS DE VELLETRI) statue; *hauteur trois mètres quatorze centim. sept millim. ou neuf pieds neuf pouces six lig.*

Ce fut en 1797 que cette admirable statue fut découverte à Velletri, petite ville distante de Rome de neuf à dix lieues, parmi les ruines d'une maison de campagne, que l'on présume avoir été celle où Auguste passa son enfance, et par conséquent avoir appartenu à *Accia* sa mère, qui s'y retira après la mort d'Octavianus son époux, et dut y conduire son fils alors âgé de quatre ans.

Cette statue, quoique découverte depuis si peu d'années, est cependant déjà célèbre dans toute l'Europe, et a mérité cette rapide renommée, par sa beauté et sa conservation parfaite. Le désir de la posséder a été la source de vives contestations, surtout entre les particuliers qui la decouvrirent, et la vendirent à un marbrier-sculpteur, ou *tassellateur.*

Lorsque l'armée française s'empara de l'Etat Ecclésiastique, les commissaires envoyés pour organiser le gouvernement de Rome, revendi-

quèrent cette statue comme venant d'être découverte dans le pays conquis. Après avoir ordonné le remboursement du marbrier, ils la firent transporter au palais de l'école de France, où elle fut encaissée pour être conduite à Paris.

L'invasion des Napolitains eut lieu peu de tems après. Ceux-ci confisquèrent comme propriété française, tous les objets d'arts que les commissaires avaient réunis à *Ripa Grande* et au *Château Saint-Ange*, et les emportèrent à Naples. La restitution de ces objets fut le sujet d'un article (l'art. 8) du traité de Florence, et ce fut en exécution de ce traité, que cette statue, l'une des plus belles du Musée, se vit enfin réunie à tant de chefs-d'œuvres dus aux victoires de S. M. l'Empereur.

Peu de statues antiques portent un plus grand caractère que la Pallas de Velletri. L'expression calme de sa figure commande le respect. C'est la Déesse de la sagesse, c'est la fille du maître des Dieux, que l'on admire sans enthousiasme, et sur laquelle on ne porte qu'un regard religieux. L'Artiste a rendu, avec une admirable vérité, cette pureté qu'aucune passion n'altéra jamais. Il s'est pénétré de l'idée que les poètes se sont faits de Minerve, et l'a rendue avec une étonnante perfection. Le style austère de cette sculpture a fait penser à plusieurs antiquaires qu'on la devait à la Grèce, et même qu'elle était de l'époque de Périclès. Ils ont remarqué, comme une particularité digne d'attention, les bords frisés du *Peplum*, ainsi qu'on les retrouve dans les bas-reliefs exécutés par Phydias, au Parthénon d'Athènes. Une autre particularité également remarquable est l'intention que l'Artiste a eue, contre l'usage des statuaires, d'exprimer les cils des yeux. L'*Ariane* du Musée, long-tems appelée *la Cléopâtre*, offre la même particularité.

L'art de comparer a conduit à penser que cette statue a dû jouir, dans l'antiquité, d'une grande réputation. La belle tête de Minerve de *la villa Albani*, paraît en être une répétition. Le Musée Napoléon a reçu de Rome une petite copie antique de cette statue. Elle est médiocre, il est vrai, mais cela dénote au moins qu'on regardait l'original comme un ouvrage dont l'importance méritait qu'on en conservât des souvenirs. La tête, les bras et les pieds sont d'un marbre plus fin que la draperie. La main droite a été restaurée à Rome, mais fort mal. Il faut espérer que l'on fera disparaître cette main insignifiante que le marbrier y a ajoutée, et que, guidé par la *main* antique que possède le Musée, on pourra restituer à cette statue ses attributs, que l'on présume avoir été une lance qu'elle tenait dans la main droite, et une figure de la Victoire, qu'elle portait dans la gauche.

No. 18. RAPHAEL. Ecole Italie.

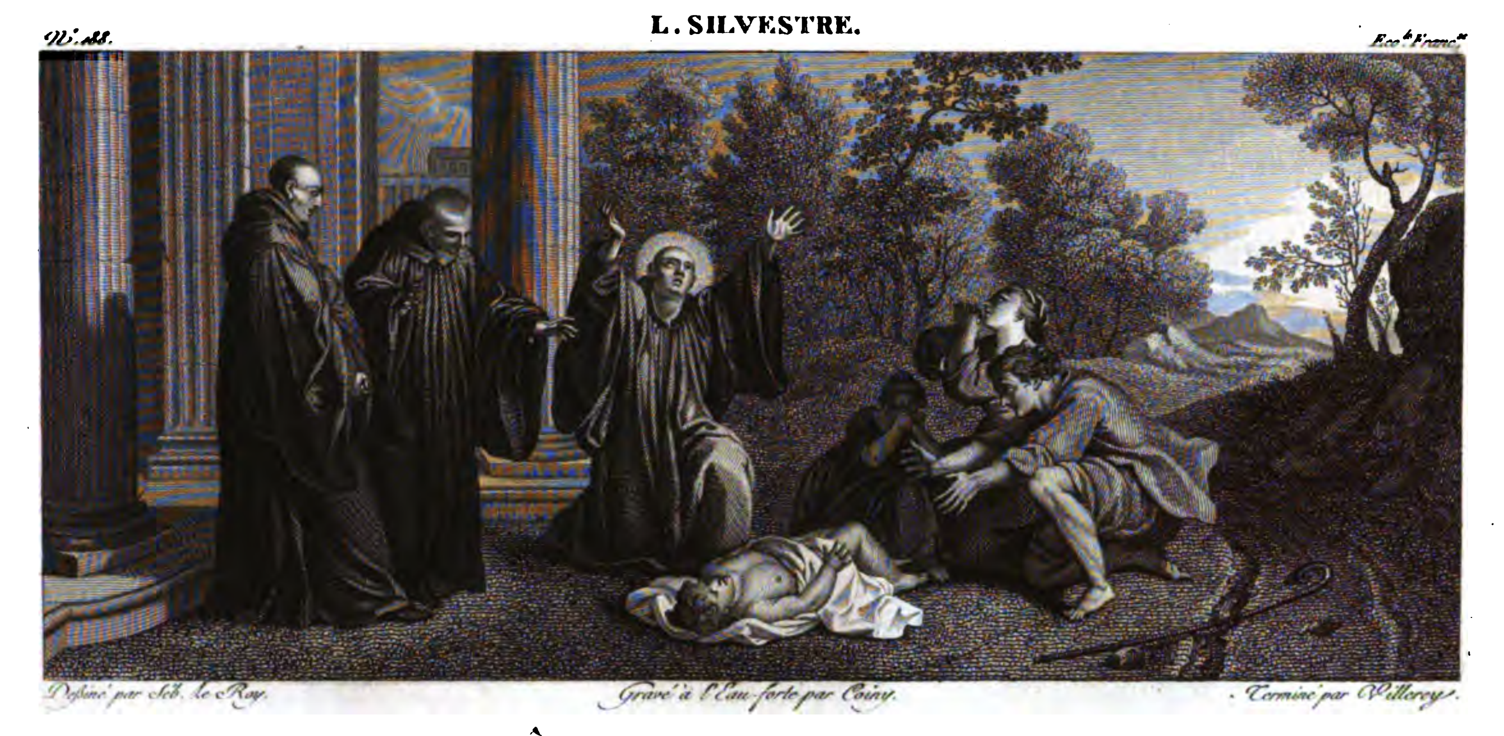


Dessiné par Chasselat. Gravé à l'Eau-forte par Chataigner. Terminé par Pigeot.

LA VISION D'EZECHIEL.

L. SILVESTRE.

N°. 188. Eco. le Franc.se



Dessiné par Seb. le Roy. Gravé à l'Eau-forte par Coiny. Terminé par Villerey.

S.T BENOÎT RESSUSCITANT UN ENFANT.

No. 189. VAN DER MEULEN. Eco. Flam.de



Des. par Swebach. Gra.é à l'Eau-forte par Bertaux et Filhol. Term.é par Niquet.

CONVOI MILITAIRE.

N.° 190. **PH. DE CHAMPAIGNE.** Eco.le Franc.se



Dessiné par Gregorius. *Gravé par De Saulx.*

UNE S.TE SOLITAIRE.

N°. 191. VALENTIN. Eco. Franç.

Dess. par Seb. le Roy. Gravé à l'Eau-forte par Lorenge. Term. par Langlois J.

S^T. JEAN.



Dessiné par Vauthier. Gravé par Boutrois.

MINERVE.

EXAMEN

DES PLANCHES.

TRENTE-TROISIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

RAPHAEL (SANZIO).

SAINTE CÉCILE; *peint sur bois; hauteur deux mètres trente-quatre cent. quatre millimètres ou sept pieds trois pouces; largeur un mètre vingt-neuf centimètres deux millimètres ou quatre pieds six pouces.*

Les historiens sont peu d'accord sur le pays où Sainte Cécile reçut le jour, et diffèrent également sur le lieu où elle remporta la couronne du martyre. L'on pense néanmoins qu'elle était Romaine et issue d'une famille patricienne. Son nom a fait présumer à quelques-uns qu'elle était de la maison *Cæcilia*, illustrée par tant de consuls et de dictateurs. Chrétienne, elle avait fait vœu de vivre dans le célibat. Elle fut cependant contrainte de subir le joug de l'hymen. Elle épousa un homme du sang impérial des Valérien, qu'en peu de jours elle réussit à convertir. *Fortunat* de Poitiers est, parmi les écrivains, le premier qui ait fait mention de Sainte Cécile. Il présume qu'elle mourut en Sicile; d'autres disent que ce fut à Rome, sous le préfet Almaignius. Il paraît à peu près certain que ce fut sous le pontificat de Saint Urbain et le règne d'Alexandre Sévère, ce qui se rapprocherait assez de l'opinion de ceux qui

placent sa mort en l'an 232, puisque le pape Urbain est mort en 230 et Alexandre Sévère en 235.

Le sublime tableau dont nous allons parler, présente l'un des anachronismes de tems le plus complet que jamais se soit permise l'École Italienne, toujours peu scupuleuse sur ce ridicule. Le Peintre a réuni dans le même groupe Sainte Cécile, la Madeleine, Saint Augustin, Saint Jean l'Évangéliste et Saint Paul. Aucuns de ces personnages, si l'on en excepte Saint Jean et la Madeleine, n'ont pu se connaître ni se trouver, par conséquent, ensemble. La seule manière d'expliquer ce singulier anachronisme avec quelqu'apparence de raison, serait de présumer que Raphaël a eu l'intention de peindre une vision complète de Sainte Cécile; c'est-à-dire, pour faire entendre ma pensée, que la vision de Sainte Cécile ne se borne pas simplement à ce concert céleste dont l'harmonie la ravit en extase, mais que les personnages dont elle est entourée sont également fantastiques et ne sont présens qu'à son imagination; ce qu'indiquerait assez leur indifférence pour ces célestes accords dont la puissance fait une impression si vive sur toutes les facultés de Sainte Cécile. Elle est telle que dans son ravissement elle laisse échaper de ses mains un petit orgue portatif dont elle s'accompagnait sans doute avant que les sons mélodieux des anges vinssent frapper son oreille. A ses pieds, le peintre a placé quelques instrumens de musique, symboles ordinaires de cette Vierge, que les musiciens en Europe ont généralement adoptée pour leur patronne.

Indépendamment de l'anachronisme dont nous parlions tout-à-l'heure, la position symétrique de ces cinq figures, le peu de part que quatre d'entr'elles prennent au sujet principal, l'unité d'action si désirable dans toutes les productions des arts, par cela même évidemment violée, ne permettent pas de donner des éloges à cette composition, dont la couleur n'est pas heureuse : mais par combien de beautés ces défauts sont rachetés! par combien de parties sublimes ce tableau mérite-t-il sa juste célébrité! Quelle noblesse, quelle dignité dans cette figure de Saint Paul! figure un peu trop académique, peut-être. Quelle grâce dans la Madeleine! Quelle aimable douceur dans l'expression de la tête du Saint Jean! Que cette Sainte Cécile parait bien inspirée! Mais ce qui surtout est admirable, c'est cette *Gloire* d'Anges; elle est divine, et seule elle ferait encore le tableau le plus délicieux. On pourrait dire qu'elle n'est qu'indiquée, et cependant l'ame de Raphaël y respire toute entière.

Elle est d'un effet si aimable, qu'elle ferait désirer que le reste du tableau fût exécuté avec la même délicatesse et la même chaleur.

Ce fut en 1513 que Raphaël fit ce tableau pour le cardinal Lorenzo Pucci, qui venait d'être promu à la charge de grand-pénitencier. Il l'adressa au Francia son ami, et peintre non moins célèbre, qui se trouvait alors à Bologne, afin qu'il le fit exposer dans l'église de Saint-Jean *in Monte*, à laquelle il était destiné.

L'on est affligé de voir que Vasari, Borghini et quelques autres écrivains aient jeté une nuance odieuse sur le caractère d'un aussi grand artiste que le Francia, en prétendant qu'il fut si frappé de la perfection de ce tableau et qu'il en conçut une si grande jalousie contre Raphaël, qu'il en mourut peu de tems après : *Ma tanto fu la stupore chè e ne habbe, è tanto grande la miraviglia sua, che si accoro di dolore, e fra brevissimo tempo se ne mori*. Pour appuyer cette calomnie, Vasari fait mourir le Francia en 1518; et cependant, en 1522, ce même Francia fit encore un Saint Sébastien pour l'hôtel de la Monnaie à Bologne; c'est-à-dire près de dix ans après l'exécution du tableau de Raphaël, et plus de sept après son arrivée et son placement dans l'église de *San Gio in monte*. L'une des plus belles pièces de poésie que ce chef-d'œuvre attira à Raphaël, est un sonnet du Francia, et assurément un homme assez jaloux d'un ouvrage pour en mourir, ne s'amuse pas à faire des vers en l'honneur de son rival. D'ailleurs l'éminence du talent du Francia le rendait l'égal de Raphaël, et si celui-ci l'emportait par la pureté du style, le Francia le surpassait par l'expression, et en voyant la *Sainte Cécile*, il eût pu dire ce que dit le Corrège en voyant, chez les Religieux de *San Paolo* à Parme, le tableau *di cinque Santi* de Raphaël, *anch'io son pittore*. Au reste nous publierons bientôt un précieux tableau du Francia, et nos lecteurs seront à portée de juger si notre admiration pour les talens de ce grand homme est injustement fondée.

Un de nos contemporains, M. F. E. T., en décrivant la *Sainte Cécile*, frappé, comme nous sans doute, des vices de cette composition, a voulu les pallier en donnant au Peintre une intention qu'il n'a point eue; le plus léger examen suffit pour réfuter l'explication qu'il en donne. Selon lui, c'est le martyre de *Sainte Cécile*. Elle s'avance, dit-il, *où la palme l'attend*. L'erreur est évidente : il n'y a point de mouvement dans cette figure, et si elle marchait, ç'eût été une grande mal-adresse d'embarrasser ses pas par cette foule d'instrumens placés sur son passage. Il veut aussi que

l'homme appuyé sur le glaive soit un exécuteur, mais, dit-il, cet exécuteur a l'*air compatissant*. C'est encore une erreur; on ne peut méconnaître Saint Paul au glaive et au rouleau qu'il tient dans sa main, symboles du courage et de l'éloquence qu'il employa tour-à-tour pour la défense de la foi. D'ailleurs si cette figure était celle d'un bourreau et d'un payen, pourquoi cette auréole dont sa tête est ceinte, et que l'on remarque sur celle de touts les autres personnages que M. de T. n'explique pas d'une manière plus heureuse, notamment *Saint Jean* qu'il transforme en un parent de Sainte Cécile, tandis qu'il est si clairement indiqué par l'aigle que l'on voit à ses pieds, et dont la serre repose sur le livre des Evangiles. Quoi qu'il en soit de ces observations, nous n'en rendons pas moins justice aux talens de M. T.; et c'est les estimer que de réfuter une conjecture qu'ils pourraient revêtir de quelqu'autorité.

On attribue les instrumens épars sur le sol à Jean *dà Udine*. Ils ne se trouvent point dans la gravure de Marc-Antoine. Depuis, Jules *Bonasone* et *Strange* ont gravé ce tableau tel que nous le donnons ici.

Quand il parvint au Musée Napoléon, on s'aperçut que l'impression à la colle sur laquelle il était peint, quittait le fond, et que sans un prompt secours ce chef-d'œuvre serait, dans peu d'années, perdu pour les Arts. On l'exposa dans cet état pour que le public fût à portée de se convaincre du danger qu'il courait. On l'enleva de dessus son fond. Avant de le transporter sur le nouveau, les amateurs des arts l'ont vu totalement dégagé de l'impression première, et ont pu juger le trait de Raphaël avant de peindre. Ils ont pu voir que ce grand homme cherchait le trait, et combien il effaçait souvent avant de se satisfaire lui-même. On a de même remarqué, pour l'intérêt de l'histoire des arts, qu'avant de peindre il ébauchait ses figures comme un camaïeu.

M. Hacquin, l'un des restaurateurs du Musée Napoléon, chargé de cette opération délicate, l'a exécutée avec un véritable talent, et ce tableau précieux, grâce à cet habile homme, est maintenant restitué aux arts pour plusieurs siècles.

PLANCHE II.

MICHEL-ANGE (MICHELE-ANGELO BUONAROTTI , dit) né à Florence, en 1474, mort en 1563.

LES TROIS PARQUES; *peint sur bois; hauteur quatre-vingt-trois centimètres ou deux pieds six pouces six lignes; largeur soixante-trois centimètres ou un pied onze pouces sept lignes.*

Trois femmes accablées sous le poids des ans, la tête ceinte de couronnes composées de gros flocons de laine blanche et de fleurs de narcisse, et tressées ou attachées avec des rubans de même couleur, le corps entièrement couvert d'une longue robe ou tunique également blanche, tenant l'une la quenouille, la seconde le fuseau, la troisième le fatal ciseau; tel est le portrait que Catulle nous a laissé des trois Parques.

Telle est aussi la version que Michel-Ange a suivie; elle est sans contredit la plus conforme aux idées généralement reçues sur ces trois Déités infernales; et c'est précisément parce que cette façon de représenter les Parques n'est pas la plus gracieuse, qu'elle aura convenu davantage au caractère austère de cet Artiste, et que son énergique pensée s'en sera de préférence emparée.

Dans ce tableau, ces trois antiques Sœurs semblent délibérer sur le sort de quelque mortel. Sans doute elles viennent de juger que son heure suprême allait sonner; car déjà les ciseaux sont ouverts dans les mains de l'inflexible Atropos, et elle s'avance pour couper le fil de la vie. L'Artiste les a vêtues ainsi que Catulle l'indique, mais il ne leur a point donné, comme lui, la couronne de laine et de fleurs. Du reste, il leur a conservé les attributs que l'ancienne mythologie leur avait consacrés.

La profonde science de l'art du dessin que possédait éminemment cet homme célèbre, se décèle dans cet ouvrage. Seul il peut l'avoir tracé. Mais l'a-t-il peint? C'est encore un problème. On sait qu'il fit fort peu de petits tableaux, que son génie se complaisait davantage au *grandiose* des peintures à fresque, et que la plupart de ses compositions furent

copiées par Marcello Venusti de Mantoue et quelques autres de ses élèves.

Loin des boudoirs un semblable tableau. Malgré sa petite proportion, il est, j'ose le dire, trop formidable pour y pénétrer. Sa couleur sinistre, ces femmes décharnées, le funèbre motif qui les rassemble et les occupe, tout ici se réunit pour repousser les yeux des grâces et des voluptés. C'est un de ces tableaux que le poète confronte, que le philosophe médite, que l'artiste consulte, mais que le simple curieux évite.

Les Parques sont un sujet que la peinture et la sculpture ont rarement traité. On n'en trouve que de loin en loin des exemples dans l'histoire des arts. Elle cite celles que *Bathyclès* avait sculptées sur la base du trône d'Amyclée. L'on voyait à Mégare un Jupiter du statuaire *Théoscome*, dont la tête supportait les Parques. *Nicias* les introduisit dans son tableau des Enfers. On en voit une sur un marbre antique expliqué par *Bellori;* elle console Proserpine affligée de son nouvel état. On les retrouve encore sur un marbre antique découvert à Rome, elles y président aux derniers soupirs de Méléagre. Elles sont aussi sur un coffre étrusque trouvé à Volaterra, à peu près dans le costume que leur prête Catulle. L'abbaye d'Annay à Lyon possédait un bas-relief antique où elles étaient représentées tenant une pomme, symbole de la fécondité. Parmi les modernes, *Otto Venius* les a peintes dans son histoire des Enfans de Lara; *Antoine Tempête* les a gravées d'après ce Peintre. Elles figurent dans le premier tableau de la galerie de *Rubens. Carle Vanloo* les a également placées dans un tableau allégorique à la maladie de Madame de Pompadour, qu'il exposa en 1763.

Ces trois divinités sont connues sous les noms de Clotho, Lachésis et Atropos. Les mythologues de l'antiquité, *Hésiode, Orphée, Chrisippe, Apollodore, Cicéron, Lucien, Pausanias, Varron*, etc., varient sur leur origine, leur nombre, leur emploi. Elles sont, au gré de l'imagination de ces écrivains, filles de la Nuit, filles de l'Erèbe, filles de la Mer et de Zéus, filles de Jupiter et de Thémis, filles de la Nécessité, etc. Les uns leur donnent les noms que l'on vient de lire; quelques autres les appellent Vénus Uranie, la Fortune et Slitthye; d'autres leur associent Junon Stygienne et Proserpine.

Quelques auteurs les font présider aux enfantemens. Delà, dans les Gaules, elles furent appelées *Matres*. Elles assistèrent à la naissance

de Méléagre, d'Achille, d'Hyamus fils d'Apollon et d'Évadné. Leur nom de Parques a souvent exercé la sagacité des étymologistes. L'opinion la plus raisonnable paraît être celle de *Servius* : Parques? *quod nemini parcant*. Au reste on peut consulter, sur les fables diverses dont les Parques font le sujet, l'excellent ouvrage de M. Noël.

Le tableau, prin ipal objet de cet article, et qui nous a conduits à entrer dans quelques détails sur les personnagnes qu'il représente, sort du palais Pitti à Florence, où depuis plusieurs siècles, il était considéré comme étant entièrement de la main de Michel-Ange. C'est ce que nous ne nous permettrons pas de décider. *Marais* l'a gravé dans l'ouvrage connu sous le titre de *Galerie de Florence*.

PLANCHE III.

LE SUEUR (EUSTACHE).

L'AMOUR SE RÉFUGIE DANS LES BRAS DE CÉRÈS, POUR ÉVITER LA COLÈRE DE VÉNUS; *peint sur bois; hauteur quatre-vingt-seize centimètres neuf millimètres, ou trois pieds un pouce; largeur deux mètres quarante-six centimètres, ou sept pieds six pouces.*

Nous avons déjà publié plusieurs tableaux de cette Suite de l'histoire de l'Amour, que Le Sueur exécuta pour le président Lambert. Celui-ci en faisait aussi partie.

Le titre explique suffisamment le sujet mythologique de ce tableau; mais ce qu'il est assez difficile de comprendre, c'est l'intention que le Peintre a eue en plaçant dans cette composition, cette figure de femme la tête appuyée sur sa main. Elle ne prend aucune part à la scène, et quoique placée dans la sphère céleste, elle ne porte aucun caractère de la Divinité. On pourrait présumer que c'est la silencieuse Phœbé, l'astre des nuits.

Les observations que nous avons précédemment faites sur ceux des tableaux de cette Suite, que nous avons décrits, s'appliquent également à celui-ci. Il est inutile de les répéter. On le trouve gravé par Desplaces, dans l'ouvrage intitulé *Galerie Lambert*.

PLANCHE IV.

CARRACHE (ANNIBAL.)

LE SACRIFICE D'ABRAHAM; *peint sur cuivre; hauteur quarante-trois centimètres neuf millimètres ou un pied quatre pouces six lignes; largeur trente-trois centimètres six millimètres ou un pied six pouces.*

Le Seigneur voulant éprouver Abraham, lui ordonna de conduire son fils dans la terre de Moria (1), et de le lui offrir en facrifice sur une montagne qu'il lui indiquerait. Le Patriarche obéit. Il partit avec Isaac et suivi de quelques serviteurs. Après trois jours de marche, il aperçut le lieu que le Tout-Puissant lui avait désigné. Il fit demeurer ses serviteurs, chargea, sur les épaules de son fils bien-aimé, le bois destiné à consumer l'holocauste, et s'achemina vers la montagne, tenant dans ses mains le feu et le couteau. Comme il marchait, Isaac lui dit: Mon père, voilà le feu et le bois; où est la victime? Abraham lui répondit que Dieu aurait soin de la fournir.

Arrivés au lieu indiqué, Abraham dressa le bûcher, et lia son fils. Il allait l'immoler, lorsque l'ange du Seigneur lui cria : Abraham! Abraham! et en lui défendant de poursuive, lui annonça que Dieu était satisfait de son obéissance. Abraham aperçut alors un bélier dont les cornes s'étaient embarassées dans un buisson; il le prit et le sacrifia au Seigneur.

Tel est le sujet de ce petit tableau du Carrache. Il ne s'est point écarté de cette version que deux de nos plus grands tragigues ont rappelée dans leurs admirables conceptions, mais dans des situations bien différentes. Racine, lorsque dans son *Iphigénie*, cette princesse disant à son père :

Verra-t-on à l'autel votre auguste famille?

Agamemnon lui répond par cet hémistiche sublime :

Vous y serez, ma fille.

---

(1) Montagne de la Palestine, sur laquelle Salomon, dans la suite, fit construire le temple de Jérusalem. Les Samaritains lisent *More*, au lieu de *Moria*, et prétendent que Dieu envoya Abraham près de Sichem. Ils veulent que ce soit sur le mont Garizim qu'Isaac fut conduit pour être immolé.

Et Voltaire, lorsque, dans le *Fanatisme*, Mahomet rappelle ce trait de l'histoire sacrée, pour vaincre l'incertitude de Séïde, et l'entraîner dans le crime :

Savez-vous qui je suis? Savez-vous dans quels lieux
Ma voix vous a chargé des volontés des Cieux?
Si, malgré ses erreurs et son idolâtrie,
Des peuples d'Orient la Mecque est la patrie;
Si ce Temple du monde est promis à ma loi,
Si Dieu m'en a créé le pontife et le roi,
Si la Mecque est sacrée, en savez-vous la cause?
Ibrahim y naquit, et sa cendre y repose.
Ibrahim! dont le bras docile à l'Eternel,
Traîna son fils unique aux marches de l'autel,
Etouffant dans son sein le cri de la nature.
Et quand ce Dieu par vous veut venger son injure,
Quand il demande un sang à lui seul adressé,
Quand il vous a choisi, vous avez balancé!
Allez, vil idolâtre, etc.

Voltaire, en donnant ici le nom d'Ibrahim à Abraham, s'est conformé à la version musulmane. Peut-être, en mettant le nom de ce Patriarche dans la bouche de Mahomet, est-ce *Ebrahim* au lieu d'*Ibrahim* qu'il eût fallu employer, car c'est ainsi que les Arabes l'écrivent, au lieu qu'Ibrahim n'est usité que chez les Turcs et les Persans. Ces Orientaux portent, aussi-bien que les Chrétiens, une haute vénération à ce Patriarche; mais, constans amis du merveilleux, ils ont environné son berceau de fables absurdes. Ils lui donnent pour père Azar, et pour mère Adna, l'un gendre, l'autre fille de Nembrod, premier roi de Babylone, disent-ils, après le déluge. Ils prétendent que ce Nembrod vit en songe une étoile dont la lumière éclipsait celle du soleil, et que ses devins consultés répondirent : Qu'il naîtrait dans la ville un enfant dont il avait tout à craindre. Nembrod, pour parer à ce malheur, ordonna que toutes les femmes fussent séparées de leurs maris. Ses ordres furent méconnus dans sa propre famille. Azar passa une nuit avec son épouse Adna. Dès le lendemain, les devins annoncèrent à Nembrod que le redoutable enfant avait été conçu la nuit précédente. Nembrod effrayé commanda à ses gardes d'arrêter toutes les femmes enceintes, de veiller sur elles, et de tuer tous les enfans mâles qu'elles mettraient au jour. Adna, que son rang garantissait du soupçon, se retira dans une grotte où elle accoucha d'Abraham. L'enfant,

que sa mère ne pouvait visiter que rarement, ne souffrit point de cette absence; il tetait ses doigts, dont l'un lui fournissait du miel et l'autre du lait. Quand sa mère revint, elle s'aperçut qu'il croissait en un jour autant qu'un autre enfant en un mois. Au bout de quinze lunes, il fut semblable à un jeune homme de quinze ans. Son aspect, en trompant tous les yeux, facilita à Azar le moyen de le placer sans crainte auprès du roi, qui le prit en amitié; mais le jeune Ibrahim ayant parlé contre l'idolâtrie, les opinions du novateur semèrent la division dans la cour. Nembrod, pour le punir, le fit jeter dans une fournaise ardente, dont il sortir sain en sauf pour continuer la mission qu'il avait reçue du Ciel, de proclamer sur la terre l'unité de Dieu.

D'après cela, on peut présumer que les Arabes avaient eu connaissance de la Genèse, et l'on voit combien ils l'avaient altérée.

L'on aime à voir deux grands poètes et un grand peintre s'emparer du même sujet pour le faire valoir chacun à leur manière, et tous les trois y développer leur génie et les talens qu'ils reçurent de la nature.

Ce tableau du Carrache faisait partie de la collection ancienne des rois de France. Quoique d'une exécution hardie, les lignes n'en sont pas heureuses, et l'impartialité veut que l'on dise qu'on ne peut le classer au nombre des belles productions de ce célèbre artiste, et qu'il atteste simplement son extrême facilité.

PLANCHE V.

CARRACHE (Louis).

LA TERRE, ÉLÉMENT; *ovale; peint sur toile; hauteur un mètre six centimètres six millimètres ou trois pieds quatre pouces; largeur un mètre vingt-neuf centimètres deux millimètres ou quatre pieds un pouce.*

Flore, assise sur des nuages, tient de la main gauche une couronne de laurier. Un voile couvre une partie de son sein, et une draperie jaune et pourpre le reste du corps. De la main droite elle tient Zéphyre par les ailes. Cet enfant est couronné de fleurs, et s'amuse à jouer du tambourin.

L'idée poétique de cette composition offre un peu d'obscurité, et l'on ne devine pas ce que l'artiste a voulu exprimer. Flore descend-elle du Ciel, et ramène-t-elle le Zéphire sur la terre? Pourquoi l'arrête-t-elle par les ailes? N'est-il pas l'inséparable amant de ses charmes? Sa beauté, sa fraîcheur ne sont-elles pas assez puissantes pour le fixer? N'est-ce pas son souffle caressant qui l'anime? Et si elle est enfin la Déesse des fleurs, n'est-ce pas à lui seul qu'elle le doit? C'est donc un contre-sens que le peintre a commis. Si Zéphyre est privé de l'usage de ses ailes, l'empire de Flore n'existe plus. Cette composition manque donc à-la-fois de délicatesse et de vérité poétique.

Comme dessin, le raccourci n'est pas très-bien entendu. La cuisse droite de Flore paraît d'une longueur démesurée. Ce Zéphyre, qui devrait avoir la légèreté d'un sylphe, est lourd, épais, matériel. Ce tableau est l'ouvrage d'un très-grand peintre, mais le sentiment de la grâce ne s'acquiert pas par l'étude et le travail. C'est un don que l'on reçoit de la nature. Si Louis Carrache ne possédait pas cette qualité, il prouva, par son désir d'imiter le Corrège, et le soin extrême qu'il prit constamment de le proposer pour modèle à ses élèves, combien il en sentait le mérite, et qu'il connaissait toute l'étendue du prix qu'elle ajoute aux productions des arts.

Ce tableau a été gravé par Olivier Dofin, et sort du même palais que les Élémens de l'Eau et de l'Air, publiés dans les vingt-unième et vingt-huitième livraisons de cet ouvrage.

PLANCHE VI.

SARDANAPALE, ou BACCHUS INDIEN; Statue; *proportion deux mètres onze centimètres ou six pieds six pouces.*

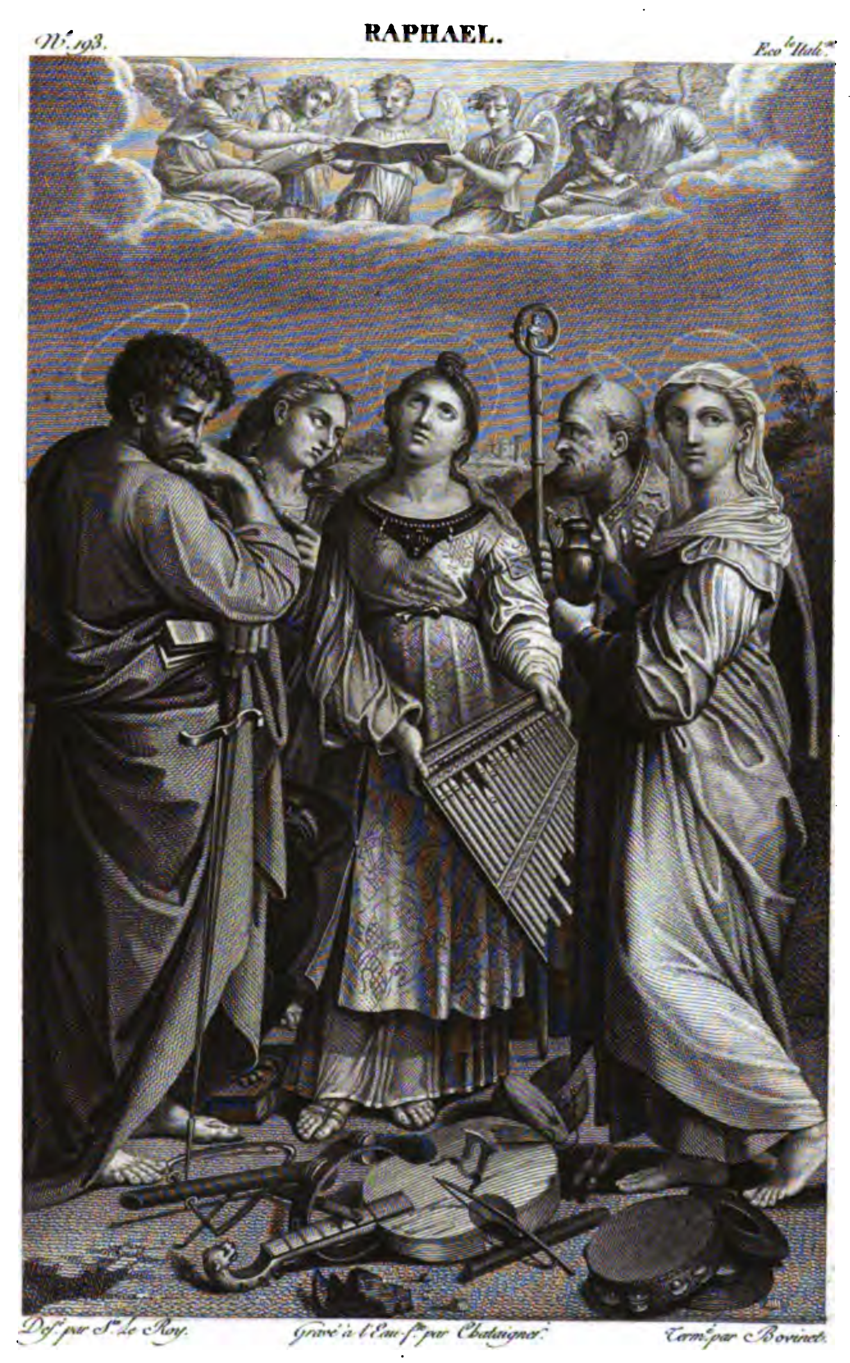
Cette statue antique a long-tems passé pour la représentation de Sardanapale, roi d'Assyrie, dont les mœurs dissolues ont obtenu une si déplorable célébrité, qu'elle a bravé l'effort du tems, et que son nom est encore aujourd'hui l'épithète que l'on attache à tous les hommes dont les jours s'écoulent dans la mollesse, les voluptés et les festins. La fausse explication de cette statue aura pris naissance du mot *Sardanapalos*, gravé en caractères grecs sur le bord de la draperie. On ne doit adopter

ces sortes d'inscriptions qu'avec beaucoup de circonspection. Il est reconnu maintenant que l'on en rencontre fréquemment d'ajoutées; et d'ailleurs l'examen approfondi que l'on a fait de celle-ci, a démontré que l'orthographe et la forme des lettres en sont postérieures au tems où la statue a été faite.

La manière de comparer à qui l'on doit la majeure partie des progrès que la science a faits depuis un demi-siècle, et que Visconti a suivie avec une sagacité toute particulière, lui a fait reconnaître dans cette statue, l'image du Dieu de l'Orient. Il ne diffère en rien des *Bacchus Indiens* que l'on retrouve semblables à celui-ci, dans un grand nombre de marbres, de pierres gravées, de peintures et autres ouvrages des anciens. Cette vérité a échappé à Winkelman, qui, ne pouvant y reconnaître le monarque Assyrien, a cherché d'autres *Sardanapales* dans l'histoire.

Bacchus est ici debout, vêtu d'une tunique à larges manches, recouverte d'un vaste manteau qui ne laisse en liberté que le bras droit. Ses longs cheveux retroussés et retenus par un bandeau, à la manière des femmes, retombent ensuite sur les épaules, et viennent accompagner la longue barbe qui lui descend sur la poitrine.

Cette statue, de marbre pentélique, fut découverte, il y a quarante ans, à six lieues de Rome, dans le village de *Monte Porzio*, à la place où l'on présume que *Lucius Verus* eut jadis un palais.



Des.é par S.me Le Roy. Gravé à l'Eau-f.te par Chataigner. Term.é par Bovinet.

S.TE CÉCILE.

MICHEL ANGE.

Nº. 194. Ecole Italienne



Dess. par Chasselat. Gravé à l'Eau-forte par le Rouge. Terminé par Dambrun.

LES TROIS PARQUES.

LE SUEUR.

N.° 195. | Éc.le Franç.se



Dessiné par Séb. le Roy. | Gravé à l'Eau-forte par Chataigner. | Terminé par Pilleroy.

L'AMOUR DANS LES BRAS DE CERES.



Dess. par Gregorius. *Grav. à l'Eau-forte par Filhol.* *Term. par Niquet.*

LE SACRIFICE DABRAHAM.

Nº. 107. L. CARRACHE. Ecole Ital.ne



Dessiné par Sr. Le Roy. Gravé par Le Villain.

LA TERRE.



Dessiné par Vauthier. Gravé par Boutrois.

BACCHUS INDIEN.

EXAMEN

DES PLANCHES.

TRENTE-QUATRIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

POUSSIN (NICOLAS).

LE TRIOMPHE DE FLORE; *peint sur toile; hauteur un mètre quarante-cinq centimètres trois millimètres ou quatre pieds six pouces; largeur deux mètres vingt-six centimètres quatre-millimètres ou sept pieds deux pouces.*

SELON la mythologie des Grecs, une nymphe des îles Fortunées, nommée Chloris, fixa les vœux de Zéphire. Cet aimable dieu l'enleva, et en fit son épouse. Il suspendit pour elle la marche du tems, et, par cette faveur divine, l'environna d'un printems éternel, et revêtit ses attraits d'une inaltérable jeunesse. Cette allégorie est l'une des plus ingénieuses et des plus riantes que nous ait laissée l'imagination brillante des Grecs. Ce nom de Chloris cependant est presque devenu trivial, par l'abus que les poètes, et surtout les poètes médiocres, en ont fait parmi nous. Depuis le seizième siècle jusqu'au milieu du dix-huitième, il n'est point de chansonnier dont l'insipide muse n'ait fatigué les oreilles de ses couplets à *Chloris*.

La Chloris des Grecs est la même divinité que les Latins honoraient sous le nom de Flore. Elle obtint un culte chez les Sabins. Ses autels

chez les Romains, remontent presque à la fondation de Rome, et furent fondés par Tatius. Ovide prétend que ce fut en son honneur que furent institués les jeux Floraux, et qu'elle reçut de son époux l'empire des fleurs. Après l'établissement du christianisme, le zèle religieux rechercha assez naturellement à jeter du ridicule sur l'origine des dieux du paganisme. Flore ne fut point oubliée, et Lactance prétend que c'était une femme de mœurs corrompues, que ses déréglemens avaient enrichie, et que le sénat avait mis au nombre des dieux, parce qu'elle avait fait la République son héritière. Cette opinion de Lactance paraît être partagée par Arnobe l'ancien, Saint Augustin et quelques autres écrivains sacrés. Vossius et Bayle penchent à croire qu'ils ont confondu Flore avec la courtisanne *Acca Laurentia*, et qu'ils furent induits en erreur par le spectacle de la licence dont la célébration des jeux Floraux était le prétexte bien plus que le motif. Il ne nous appartient pas de prononcer entre les pères de l'église et d'aussi célèbres critiques.

Quoiqu'il en soit, c'est le triomple de cette déesse que le Poussin a représenté dans ce tableau. Flore est assise sur un char que traînent des amours. Elle est précédée et suivie de bergers et de bergères, le front ceint de fleurs, ou chargés de corbeilles remplies des dons du printems que leurs mains présentent à la déesse, ou qu'ils effeuillent sous ses pas. Des amours voltigent sur sa tête, et s'apprêtent à la couronner. Deux amans heureux, nonchalamment couchés sur le gazon, regardent avec complaisance cette pompe champêtre.

Cette philosophie profonde et sentimentale que l'on retrouve dans toutes les compositions de ce grand maître, a placé dans celui-ci un guerrier dont la marche audacieuse et rapide se dirige vers le char de Flore, et qu'elle semble du geste et du regard inviter à la suivre : expression ingénieuse et touchante de l'aveugle fureur de l'homme, qui, pour redonner le signal des combats, attend presque toujours le retour de Flore. Hélas ! semble dire le peintre, est-ce donc pour l'inonder de sang que cette terre se tapisse de roses ?

Pourquoi, dans un tableau de ce genre, un coloris plus flatteur ne seconde-t-il pas la grâce que le Poussin a répandue sur cette composition ? Pourquoi n'a-t-il pas supprimé ces deux figures couchées sur le devant, qui nuisent au groupe qui précède le char ? Mais, que de beautés de détail ! Que de charmes ! quelle diversité d'expressions agréables, spirituelles et gracieuses dans toutes ces jeunes filles et ces aimables enfans !

Il règne dans la bergère qui ramasse des fleurs une délicatesse de pensée, une naïveté enchanteresse que l'on ne saurait trop louer. La science et la fermeté du dessin laisseraient à penser que ce tableau est de l'époque où ce peintre célèbre exécuta l'enlèvement des Sabines, qui, comme celui-ci, manque d'harmonie.

Ce tableau, qui décore maintenant le Musée de Versailles, vient de l'ancienne collection des rois de France, et a été médiocrement gravé par *Et. Fessard.*

PLANCHE II.

KEYSER (Théodore) florissait en Hollande vers le commencement du dix-septième siècle.

LES BOURGMESTRES D'AMSTERDAM; *peint sur bois; hauteur vingt-neuf centimètres six millimètres ou onze pouces; largeur trente-cinq centimètres deux millimètres ou quatorze pouces.*

Le sujet de ce tableau tient de trop près à l'histoire de France, pour ne pas entrer à cet égard dans quelques détails préliminaires. Marie de Médicis, veuve de Henri IV, ne pouvant supporter plus long-tems le joug du cardinal de Richelieu, et ne pouvant se flatter que Louis XIII, son fils, dominé par ce ministre orgueilleux, secouât l'indifférence avec laquelle il voyait le despotisme sous lequel elle gémissait, se détermina à sortir de la France; et pour ne pas éveiller les soupçons sur le projet quelle méditait, elle prétexta la nécessité d'aller aux eaux d'Aix-la-Chapelle pour rétablir sa santé. Elle fit demander des passe-ports au prince d'Orange, les obtint, partit, et se réfugia d'abord en Hollande au mois d'août 1638. Elle en visita les principales villes, accompagnée de la princesse d'Orange, du comte et de la comtesse de Brédoredo, du comte de Cuylembourg, et de plusieurs personnages de marque que les Etats-généraux avaient députés pour la recevoir sur la frontière. Partout on lui rendit les plus grands honneurs, et Amsterdam se distingua principalement par la magnificence des fêtes que ses habitans s'empressèrent à lui donner; non pas précisément, comme le marque l'historien le Clerc, par égard pour le roi de France son fils, mais par attachement pour elle-même, et par reconnaissance de la protection constante qu'elle avait accordée à la république pendant le cours de sa régence.

Nous pourrions terminer ici le court énoncé de ces évènemens qui précédèrent la composition du tableau dont nous allons parler; mais il est quelquefois dans la vie des personnages illustres, de ces grandes leçons données par la Providence, que l'on ne saurait trop répéter, pour apprendre aux hommes que les grandeurs, si souvent l'objet de leur envie, ne sont pas toujours la garantie du bonheur, et que l'amertume des chagrins se mesure sur l'élévation même des personnes qu'ils frappent. Nous ajouterons donc que cette reine, veuve du grand Henri, régente du plus beau royaume de l'Europe pendant sept ans, mère de Louis XIII, des reines d'Espagne, d'Angleterre, et de la duchesse de Savoie, bannie des palais de son époux et de son fils par un sujet ambitieux, long-tems errante en Flandre, en Hollande, en Angleterre, et dans les Etats de l'Empire d'Allemagne, accueillie des uns avec respect, traitée par d'autres avec indifférence, repoussée par quelques-uns avec mépris, abandonnée par ses plus proches, dénuée de tout, accablée d'infirmités, poursuivie par la vieillesse, vint s'ensevelir dans un monastère à Cologne, où elle termina ses jours sans consolations, sans secours, sans serviteurs, sans amis, le 3 Juillet 1642; et par l'expiation cruelle de quelques fautes peut-être, imprima sur la mémoire du cardinal de Richelieu une tache que le souvenir de ses talens et des services qu'il rendit à la monarchie n'effacera jamais. Revenons maintenant au tableau dont l'objet présenterait moins d'intérêt à nos lecteurs, s'ils n'étaient pas instruits des circonstances qui lui donnèrent le jour.

Il représente les Consuls ou Bourgmestres d'Amsterdam assemblés dans une salle de l'Hôtel-de-Ville, assis et couverts autour d'une table ornée d'un tapis, donnant audience à un messager d'Etat, chargé par les Etats-généraux de leur annoncer l'arrivée prochaine de Marie de Médicis dans leur ville. A la gravité de leur maintien, à l'attention marquée qu'ils donnent au messager d'Etat qui leur parle debout et tête nue, on juge de l'importance de la nouvelle qu'ils reçoivent. Ces quatre Bourgmestres étaient *Antoine Oetgens* VAN WAVAREN, *Albertus Conrad Burgx*, *Petrus Hasselaer*, et *Abraham Boom*. Il est présumable que ce sont ici leurs portraits. Le résultat de leur délibération fut l'ordonnance de la réception magnifique qu'ils firent à cette princesse, et dont *Barleus* nous a laissé les détails dans son ouvrage de *Hospes medicea*, et qu'il dédia à ces quatre magistrats. Il faut le consulter si l'on veut connaître les sujets des arcs-de-triomphe, des bas-reliefs, des peintures, des

allégories dont ils étaient décorés, voir la description des naumachies, des spectacles, des divertissemens, des festins qui eurent lieu à cette occasion, et juger enfin de l'empressement que tous les citoyens apportèrent à seconder leurs magistrats, et à prouver leur gratitude à Marie de Médicis.

Keiser paya également la dette de sa reconnaissance par ce tableau. Le véritable talent que l'on y reconnaît fait regretter que l'on n'ait aucune indice sur la vie de cet habile homme qui méritait plus de célébrité; et il fût resté peut-être à jamais ignoré, si *Jonas* Suyderhoef, son contemporain, n'eût gravé ce beau tableau avec une rare perfection, et n'eût par sa précieuse gravure, avidement recherchée par les amateurs, sauvé de l'oubli le nom d'un artiste digne d'être placé avec distinction dans la liste des peintres hollandais.

Ce tableau faisait partie de la galerie du Stathouder. Il est à croire cependant qu'il n'y figurait que depuis peu d'années; car le catalogue de cette collection, imprimé en 1770, n'en fait pas mention.

PLANCHE III.

CARRACHE (Augustin).

LE FEU, ÉLÉMENT; *peint sur toile. Ovale. Hauteur un mètre quatorze centimètres neuf millimètres ou trois pieds quatre pouces; largeur un mètre trente-un centimètres huit millimètres ou quatre pieds un pouce.*

Ce tableau complète les quatre élémens que les Carraches exécutèrent dans le palais du duc de Modène, et dont nous avons publié les trois premiers dans les 21, 28 et 33.me livraisons de notre ouvrage.

Celui-ci représente le sombre Pluton, la tête ceinte d'une couronne de fer, le menton ombragé d'une barbe longue, hérissée et touffue, et porté sur d'épais flocons de fumée qui s'échappent du Ténare; il s'appuie sur l'inexorable Cerbère, et tient dans ses mains son sceptre d'airain et la clef des enfers, dont les portes sont fermées sans retour sur les humains, quand ils sont descendus dans son ténébreux empire.

Cette figure est bien entendue de raccourcie; elle est même plus poétiquement composée que les autres Élémens précédemment publiés. Mais n'est-ce pas vraiment un acte de déraison que de placer dans un plafond le dieu des enfers et son fidèle Cerbère? Et c'est bien ici la place de

présenter quelques réflexions sur les plafonds, ainsi que nous l'avons promis à nos lecteurs dans une de nos précédentes livraisons.

L'usage d'employer la peinture à l'embellissement des plafonds, étendit le domaine de cet art; mais il le dut à cet empire que le luxe insensiblement exerça sur les nations civilisées, bien plus qu'à l'esprit de son institution première, qui ne l'appelait qu'à l'imitation de la nature. Si l'on faisait un traité sur cette partie de la peinture, il conviendrait peut-être d'examiner d'abord si l'architecture peut s'accommoder de cette auxiliaire, et si, loin d'ajouter aux combinaisons de son génie, elle ne les gêne pas au contraire, et ne la force pas à s'écarter de cette simplicité d'ordonnance et de style où l'architecture, ainsi que tous les autres arts, puise le caractère de la sublimité. Peut-être que si l'homme, toujours enclin à abuser de ce qu'il possède, n'eût pas, en l'appliquant à la décoration des plafonds, entraîné la peinture hors de ses limites raisonnables, l'architecture elle-même ne se fût pas livrée à quelques exagérations, et n'eût pas adopté ces dômes, ces coupoles, ces voûtes à compartimens qui ne déposent qu'en faveur des forces humaines, n'attestent que la hardiesse de l'exécution, et substituent le gigantesque où l'on voudrait ne trouver que la noblesse et la pureté.

Mais puisque l'usage a prévalu, je m'arrêterai simplement à l'examen des sujets convenables aux plafonds, et dont le nombre est, à mon avis, assez borné. Des hommes dont j'estime les lumières, ont avancé que le choix de ces sujets était illimité. Il me semble qu'ils sont dans l'erreur. Lorsque l'on se détermina à peindre les dômes et les plafonds, la première idée fut, sans doute, que l'œil, séduit par l'illusion du pinceau, perçât l'obstacle qui s'opposait à ses regards, et que par une heureuse magie, la peinture lui rendit la jouissance factice de l'espace que lui dérobe la construction de l'édifice. Or, dans la position où se trouve le spectateur relativement au plafond, quel est l'espace que son œil embrasserait, si la maçonnerie disparaissait? c'est l'atmosphère, c'est le ciel. Ainsi donc, dès que l'on permet à la peinture d'interposer des objets entre cet espace et l'œil, il est évident que si l'on ne veut pas offenser la raison, ces objets doivent être eux-mêmes aériens. Si la peinture est parvenue à faire une illusion complète au sens de la vue, elle n'a dû cet avantage qu'en s'asservissant aux lois de la perspective. Il résulte de ce principe général, une vérité que l'on n'a peut-être pas assez remarquée; c'est que tous les objets représentés

par la peinture sur les murs d'un édifice quel qu'il soit, sont, par la nécessité même de la perspective, censés extérieurs à cet édifice.

Les tableaux placés verticalement ne sont en effet que des ouvertures supposées faites aux murailles, à la faveur desquelles on apercevrait une scène quelconque. Mais ici leur position verticale permettant à l'œil de se plonger horizontalement dans l'espace, aucune scène ne blesse la vraisemblance. Le peintre peut alors laisser à son imagination le choix du théâtre qu'il juge convenable pour y placer ses personnages. Campagne, fleuves, océan, palais, galeries, montagnes, tout lui est propre, parce que dans la position où le spectateur est placé relativement à ces tableaux, il pourrait apercevoir tous ces objets divers sans que les lois de la nature fussent blessées. Mais quand ses regards se portent de bas en haut, quand le cercle toujours limité d'un dôme ou d'un plafond lui enseigne que du point où il se trouve il ne peut apercevoir que le ciel, comment vouloir que sa raison se prête à y découvrir des montagnes, des terrasses, des masses d'architecture ? et si l'on surcharge un dôme, ou un plafond de ces sortes d'objets, comme le veulent certaines personnes, le sentiment de la perspective que tout homme porte en lui-même, ne détruit-il pas irrévocablement l'illusion que la peinture cherche à lui faire ? La peinture ne vit que de mensonges ; plus ils s'enveloppent des charmes de la vérité, plus ils enchantent. Il faut donc éviter avec soin que l'imposture soit grossière ; et si l'homme, instruit que la perfection de l'art est de s'approcher le plus près possible de la nature, sent l'impossibilité physique d'apercevoir de la place où il se trouve les objets que le peintre a tracés, si c'était la nature qui les eût assemblés, alors le charme est évanouie, et quelque talent que l'on suppose à l'artiste, ce ne sont plus aux yeux du bon sens et de la raison que des couleurs insignifiantes et sans objet qu'il étendit sur ces voûtes et ces coupoles. D'après cette opinion, sévère sans doute dans ses principes, mais juste, mais vraie dans ses préceptes, on m'objectera que je semblerais borner la peinture au seul droit de représenter sur les voutes, les nuages, les astres, les accidens de la lumière, le vol des habitans de l'air. Je crois bien en effet que ce furent aussi les premiers objets que les peintres essayèrent de retracer sur les plafonds, quand on appela la peinture à ce genre de décoration. Mais qui ne sait que l'homme s'est créé un monde idéal, une nature chimérique, des êtres fantas-

tiques? Les religions, l'héroïsme, l'espérance et la flatterie lui ont appris à peupler les cieux. De là sont nés les allégories, les apothéoses, les olympes, les triomphes célestes. Immense dans son imagination, mais borné dans ses images, il a prêté ses formes aux êtres qu'il déifiait; et trop faible dans ses moyens pour rendre palpables aux sens les substances épurées ou increées, il les a dessinées sur sa propre matière. Tel est le monde, tel est le peuple, telles sont les scènes dont le peintre doit animer les dômes et les plafonds. Il ne faut jamais oublier que toutes les fois qu'on oblige l'homme à lever les yeux vers le ciel, il ne faut lui présenter que des phénomènes; car c'est en lui le geste de la piété et de l'admiration. Si l'on étudie attentivement la marche progressive de l'art de peindre les plafonds depuis son origine jusqu'à nos jours, on découvrira en lui une indépendance formelle de l'opinion contraire à la mienne. Il est bon de remarquer que toutes les fois que les arts jouissent d'une succession de culture non-interrompue pendant plusieurs siècles, ils tendent irrésistiblement vers leur véritable objet qu'ils atteignent enfin, jusqu'à ce que des opinions dont l'exagération naît de la perfection même où ces arts sont parvenus, cherchant à les perfectionner encore, les font rétrograder au contraire si elles obtiennent faveur; et c'est là l'époque de la décadence, dont on accuse communément le mauvais goût, mais dont la source est bien plus souvent dans l'ambition si ordinaire à l'homme, de vouloir enchérir sur ses devanciers. Il est incontestable que les Grecs, les Romains, et même quelques célèbres modernes, tels que Raphaël et son grand admirateur Mengs, qui en cela s'est décidé plus par entêtement de respect que par amour pour la vérité, ont admis toute espèce de sujets dans la peinture des plafonds. Eh bien cependant, par une invincible puissance de localité, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, l'art est arrivé à son véritable but, celui de faire *plafonner* ses figures. Ce sont de grandes autorités sans doute que celles des anciens, et surtout celle de Raphaël, mais la raison n'a-t-elle pas ses droits avant tout? et quand elle demandera sur quoi repose cette figure verticale peinte sur le cintre d'un dôme, croira-t-on la satisfaire en lui répondant que c'est sur cette terrasse, et qu'elle ne demandera pas de suite sur quoi repose cette terrasse elle-même? L'art a donc, pour ainsi dire, mieux raisonné que ces grands maîtres, quand il a insensiblement appris aux artistes à faire *plafonner* leurs figures, et dès-lors il a lui-même tranché la

question, et démontré que tous les sujets ne sont pas convenables à entrer dans ces sortes de compositions, et qu'il ne doit adopter que ceux qui tiennent de la brillante imagination de l'homme, cette légèreté de substance propre à l'élément dans lequel ses rêves les ont placés. On appelle faire *plafonner* les figures, la manière de les offrir vues en-dessous, et disposées de sorte qu'elles paraissent planer, nager, pour ainsi dire, dans le vague des airs, et se trouver entr'elles à des hauteurs différentes, sans que l'œil en soit blessé, sans qu'il puisse les confondre entr'elles, et sans qu'il ait besoin de changer de place pour juger sainement de la distance qui les sépare. Si l'art n'est pas arrivé plutôt à ce grand et important résultat, c'est que les anciens donnèrent dans cette erreur que les *raccourcis* étaient désagréables. Raphaël la partagea lui-même. L'importance extrême que ce peintre, l'un des plus grands dessinateurs connus, attachait à la pureté du dessin, et par conséquent à la beauté des formes, explique assez la cause de sa répugnance pour les *raccourcis;* mais cette répugnance explique de même son opinion sur les sujets applicables aux plafonds; et par cela même qu'il avait calculé qu'on ne pouvait les exécuter sans employer les *raccourcis,* il est démontré qu'il reconnaissait que tous les sujets n'y étaient pas applicables. Ainsi, dans ce grand homme, le poète et le peintre luttaient ensemble. Le poète parlait à sa raison, et le dessinateur à son penchant, et ce dernier triomphait, parce que dans presque tous les hommes, les penchans l'emportent sur la raison.

On évite sagement d'employer l'huile dans la peinture des plafonds, dômes, coupoles etc., et tous les peintres sont d'accord à cet égard. Mais que l'on en demande la raison aux partisans de l'emploi illimité de toutes sortes de sujets pour ce genre de décoration, ils feront la réponse commune à tous les artistes; ils diront qu'en peignant à l'huile, si le peintre met trop de vigueur dans les tons, par la suite ils pousseront au noir; que s'il n'en met pas assez au contraire, avec le tems ils deviendront jaunes, et dans l'un et l'autre cas, l'effet du tableau deviendra nul à la longue. Qui ne sent que cette explication, exacte quant à l'effet physique, fait la satyre de leur système, et qu'ils cèdent, sans le vouloir, à la puissance d'une vérité qui influe métaphysiquement sur leur raisonnement? ils craignent que la peinture ne pousse au noir; donc toutes les peintures de plafonds, etc., doivent être vaporeuses, aériennes, célestes : ils craignent qu'elles ne jaunissent;

donc ces sortes de peintures ne doivent participer en rien des tons toujours un peu jaunâtres que la lumière imprime aux objets purement terrestres. Ils ne s'aperçoivent pas qu'en raisonnant juste, quant aux procédés chimiques, ils raisonnent faux quant à leur système; car leur explication même démontre mathématiquement qu'il est un choix à faire dans les sujets de ces sortes de peintures.

Ainsi donc il est évident, d'après ce rapide exposé, qu'un grand nombre de sujets sont impropres à figurer dans les peintures des plafonds; mais il faut ajouter encore qu'il en est même certains dont l'espèce se rattache spécialement, tant aux fables mythologiques, que l'imagination des peuples a créées et variées à l'infini, qu'aux êtres purement métaphysiques personnifiés par la poésie, que le goût et la raison doivent en exclure : et je n'en veux pour exemple que le tableau de plafond dont le sujet a donné lieu à cet article; car laissant de côté la fausse et malheureuse idée de choisir Pluton pour représenter le génie de l'élément du feu, je demanderai simplement s'il n'est pas d'un ridicule extrême de placer dans le ciel un dieu dont le nom seul rappelle les plus profonds abîmes; de mettre dans la région dispensatrice de la lumière, ce Cerbère, immortel gardien de l'empire des ténèbres; de mentir ainsi aux notions reçues par tous les peuples, qui n'expriment leur crainte des enfers qu'en peignant ses gouffres ouverts pour engloutir les coupables; à toutes les langues qui ne connaissent que le verbe *descendre*, lorsqu'il s'agit de la route du Tartare; à toutes les physiques sacrées qui ne désignent les flammes infernales que par l'épithète de feux souterrains? Le poète lyrique dont le bizarre génie s'aviserait de faire descendre Pluton et ses démons du cintre d'un théâtre, serait impitoyablement sifflé; et quand on trouve Cerbère et son monarque dans un plafond, le peintre capable de cette balourdise mérite-t-il plus d'indulgence? et l'homme en possession de la plénitude de sa raison, est-il alors bien tenté de se ranger de l'avis de ceux qui veulent que toute espèce de sujets soit admissible pour les dômes, les coupoles, les voûtes et les plafonds? J'avouerai que jamais mes yeux ne se sont arrêtés sur ce tableau d'Augustin Carrache, sans me rappeler cette chanson satyrique de Pannard :

J'ai vu l'enfer et tous les diables
A quinze pieds du paradis.

PLANCHE IV.

JARDIN (KAREL DU).

UNE CASCADE; *peint sur toile; hauteur soixante-sept centimètres trois millimètres ou deux pieds un pouce; largeur soixante-douze centimètres six millimètres ou deux pieds trois pouces.*

C'est un site d'Italie. Une rivière s'est fait jour à travers des rochers, dont les masses dérobent en partie le spectacle de sa chûte. Sur le devant, son lit s'est élargi. Il forme un gué. Deux pêcheurs sont occupés à traîner une nasse contre le fil de l'eau, tandis qu'un troisième un peu plus éloigné, à l'aide d'une longue perche, refoule le poisson vers le filet. Un paysan à cheval conduisant un baudet par la longe, et accompagné d'un chien, se dispose à passer le gué. Il est impossible que Karel du Jardin n'ait pas dessiné ce groupe d'après nature. L'opiniâtre résistance de l'âne, l'incertitude du cheval, l'agitation du chien, tout est d'une vérité de mouvement parfaite. Ce tableau est d'une belle conservation. Il est en général d'un effet moins piquant que beaucoup d'autres de ce célèbre paysagiste. Il sort de la collection du Stathouder. Il est ainsi signé : *K. du Jardin, 1673.*

PLANCHE V.

DOV, (GÉRARD), né à Leyden en 1613, mort dans la même ville en 1680, fut élève de REMBRANDT.

LA FEMME A LA LAMPE; *peint sur bois; hauteur dix-huit centim. huit millim. ou sept pouces; largeur quinze centim. ou cinq pouces et demi.*

UNE servante tenant une lampe allumée, regarde par une fenêtre cintrée, et semble écouter quelqu'un qui lui parle dans la rue.

Plusieurs copies ou répétitions de ce tableau ont fait douter de l'originalité de celui-ci. Elle est cependant attestée, non-seulement par l'ancienneté de cette production dans la collection du Stathouder, mais encore par la signature authentique de G. Dov. Il ne peut donc y avoir d'incertitude à cet égard : l'erreur vient de ce qu'en 1784, à la vente de *Henri Geelhand,* d'Anvers, il fut vendu un tableau parfaitement semblable au nôtre, quant au sujet, mais non quant à la proportion, puisqu'il n'avait que six pouces $\frac{1}{4}$ de haut, sur quatre de large. Celui-là est peint

sur toile, et ne peut, sous aucuns rapports, être confondu avec celui que nous décrivons.

PLANCHE VI.

GUERRIER BLESSÉ (dit le GLADIATEUR MOURANT); Statue; proportion *un mètre quatre-vingt-treize centim. huit millim. ou six pieds.*

Selon l'opinion des auteurs *del Museo Capitolino*, cette figure est celle d'un Gladiateur expirant. Ils expliquent le bouclier sur lequel il est tombé, et la trompette courbée, *tromba*, qui se voit sur cet écu, comme des armes et des instrumens qui n'étaient point étrangers aux gladiateurs, et s'appuient sur l'autorité de Pline, d'Apulée et de Quintilien. Ils ne sont point également arrêtés dans leur opinion par la corde que cette figure porte au cou. Ils disent que l'on voit dans la collection *del Cavalier Paolo Alessandro Maffei*, un gemme qui représente un gladiateur avec cette même corde, et citent Jule Capitolin qui, dans la Vie de Commode, fait mention de gladiateurs semblables.

Visconti est d'un avis absolument contraire. Il regarde comme une opinion vulgaire et sans aucun fondement, celle qui voit un gladiateur dans cette Statue, et il affirme qu'elle est démentie par le peu de conformité qui existe entre cette figure et les monumens certains qui restent des gladiateurs.

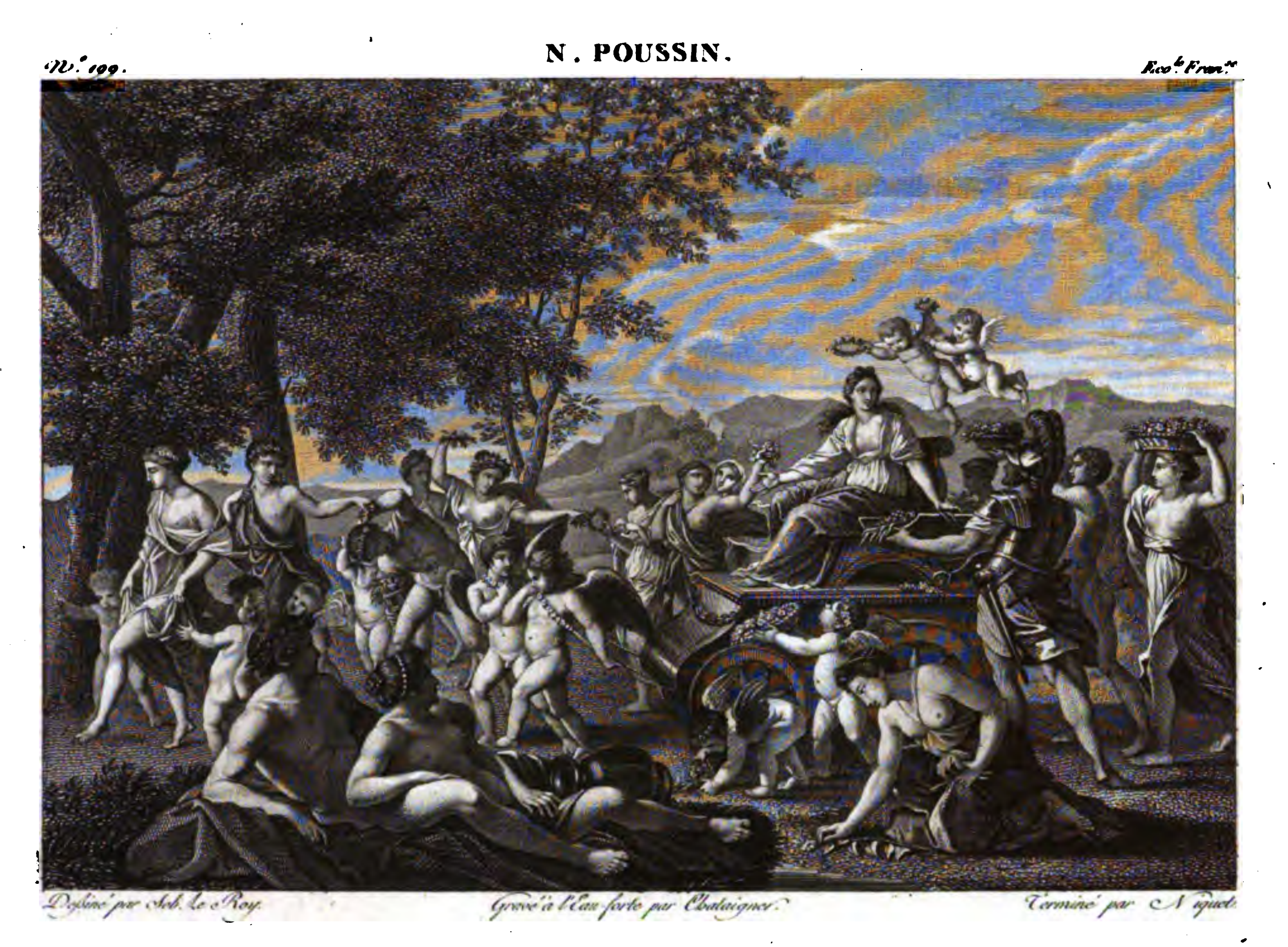
Les cheveux courts et hérissés, dit-il, les moustaches, le profil du nez, la forme des sourcils, l'espèce de collier, *torquis*, qu'elle a autour du cou, tout dans cette figure concourt à y faire reconnaître un guerrier barbare, peut-être *Gaulois*, ou *Germain*, blessé à mort et expirant, en homme de courage, sur le champ de bataille encore couvert d'armes et d'instrumens guerriers.

Ce même Savant pense aussi que cette statue décorait un arc-de-triomphe érigé à quelque général Romain, tel que *César* ou *Germanicus*.

En adoptant cette explication, et non pas les noms des deux généraux que l'on vient de citer, pourquoi cette statue ne serait-elle pas un monument de la défaite de Spartacus, et peut-être même la statue de ce célèbre esclave? Cela concilierait tout à-la-fois, et l'opinion de Visconti, et celle de ceux qui veulent ne voir qu'un gladiateur dans cette figure. Cette réflexion, au reste, n'est que conjecturale.

Cette Statue fut long-tems à la *villa Ludovisi*. Elle sort du Musée du Capitole, où Clément XII l'avait fait placer.

N.° 199. **N. POUSSIN.** Eco.le Fran.se

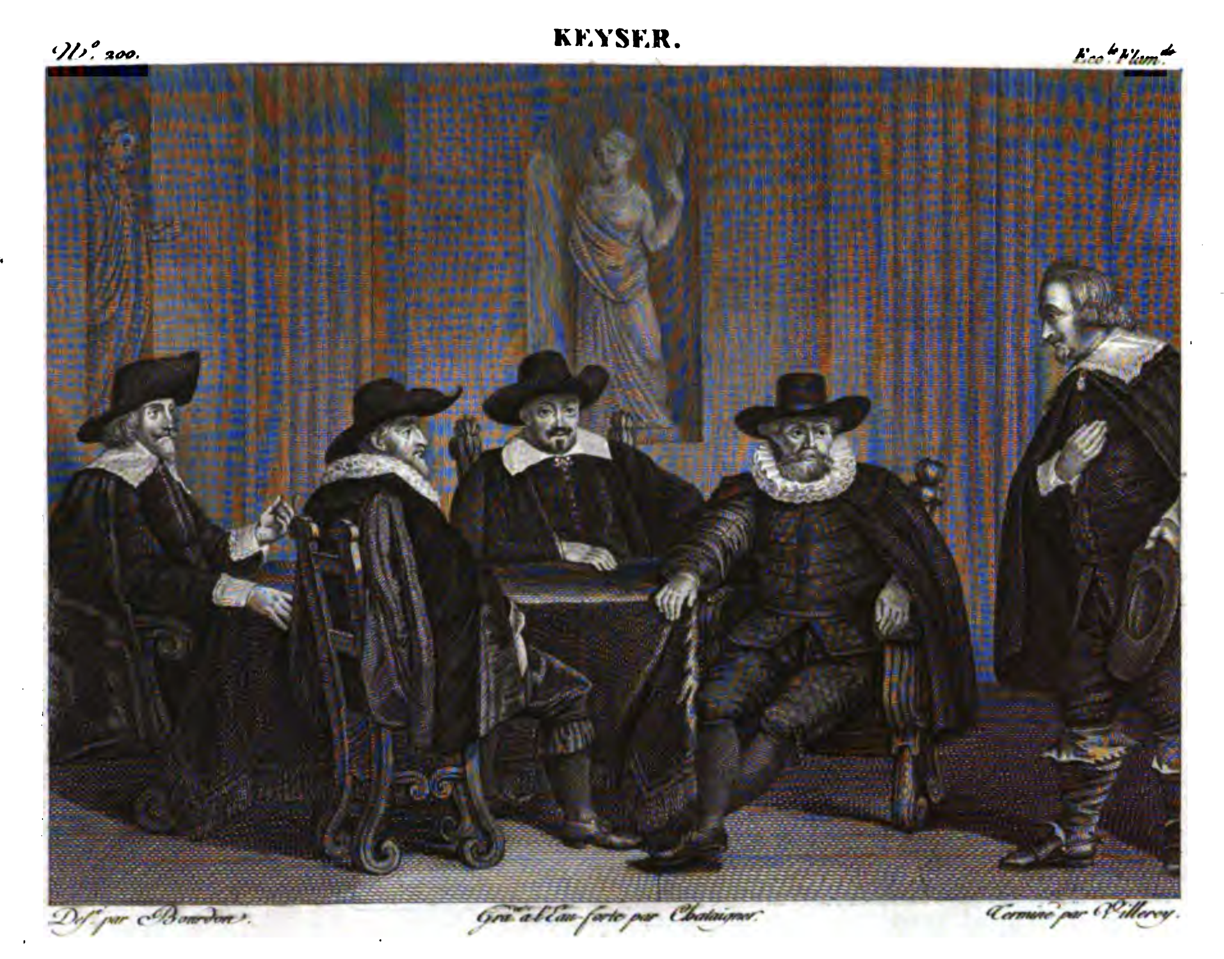


Dessiné par Seb. Le Roy. *Gravé à l'Eau forte par Chataigner.* *Terminé par Niquet.*

LE TRIOMPHE DE FLORE.

KEYSER.

N.° 200. Éco.le Flam.de



Dess.é par Bourdon. Gra.é à l'Eau-forte par Chataigner. Terminé par Villerey.

LES BOURG-MESTRES D'AMSTERDAM.

No. 201. **A. CARRACHE.** Ecole Itali.

Dessiné par Seb. Le Roy. Gravé par Boutrois.

LE FEU.

Nº. 202. K. DU JARDIN. Ecole Flam.

Dessiné par Gregorius. *Gravé par Schroeder.*

LA CASCADE.


Dess. par Séb. le Roy. Gravé par C. Mécou.

LA FEMME A LA LAMPE.

N°. 204.

Statue en Marbre.

Dessiné par Vauthier. Gravé par Mariage.

GUERRIER BLESSE.

EXAMEN DES PLANCHES.

TRENTE-CINQUIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

LE SUEUR (EUSTACHE).

LE COMTE ROGER faisant le siège de Capoue, est réveillé par SAINT BRUNO, qui le prévient que Sergius le trahit, et est sur le point de livrer son armée aux assiégés ; *peint sur toile et cintré ; hauteur un mètre quatre-vingt-treize centimètres huit millimètres, ou six pieds ; largeur un mètre vingt-neuf centimètres deux millimètres, ou quatre pieds.*

Ce tableau est le vingtième dans la liste de ceux qui composent l'histoire de Saint Bruno, et connus dans les arts sous le nom de *Cloître des Chartreux.*

Le comte Roger, dit le Bossu, s'était rendu maître de la Sicile après en avoir chassé les Sarrasins. Il avait eu occasion de connaître Saint Bruno, qu'un jour, en prenant le plaisir de la chasse, il avait rencontré dans les déserts de la Calabre. L'entretien de ce pieux solitaire avait rempli ce prince d'estime et d'admiration pour ses talens et ses vertus ; et désirant lui prouver l'impression que ses discours avaient fait sur lui, il lui avait donné, et à ses disciples, une église sous l'invocation de Sainte-Marie et de Saint-Etienne. Cet acte de piété avait ouvert le cœur de Saint Bruno à la reconnaissance, et le Ciel lui procura bientôt l'occasion de l'exercer. Le comte Roger avait mis le siège devant Capoue et le poussait avec vigueur. Les assiégés craignant de voir leur ville livrée au

sort funeste qui suit ordinairement le succès des assauts, et redoutant surtout de passer sous une domination étrangère, étaient parvenus à se former des intelligences dans le camp ennemi, et à force d'or avaient corrompu Sergius, l'un des capitaines de Roger. Ce traître était convenu de faire tomber l'armée dans une embuscade préparée par les assiégeans, où elle aurait péri toute entière. La nuit qui devait précéder l'exécution de ce complot, Roger, dont aucun soupçon ne troublait la tranquillité, s'était retiré dans sa tente pour y goûter quelque repos; il s'y livrait au sommeil, lorsque Saint Bruno lui apparut, et lui dévoila la trame dont il allait être victime. Roger courut aux armes, fit arrêter Sergius, instruisit son armée de la trahison qu'on lui préparait, livra sur-le-champ l'assaut aux assiégés déconcertés, et s'empara de Capoue.

L'instant de l'apparition de Saint Bruno est celui que le peintre a choisi. Le jour éclaire déjà l'horizon. On aperçoit Capoue dans le fond, et la plaine est couverte de soldats, dont les uns sont encore plongés dans le sommeil, et les autres, à cheval, semblent se disposer au combat. La tente de Roger est ouverte : ce prince est sur son lit; il vient de s'éveiller en sursaut et prête l'oreille au récit de Saint Bruno, debout aux pieds du lit. L'un des gardes dort encore, appuyé sur l'estrade : l'autre vient de s'éveiller; d'une main il saisit ses armes, et de l'autre pousse son camarade pour le réveiller.

Comme pantomime et expression, il est impossible de mieux rendre la situation d'esprit où se trouvent les différens acteurs de cette scène. La diversité des mouvemens de Roger est parfaitement exprimée. Sa figure peint tout-à-la-fois l'attention, l'impatience et la fureur, comme son bras tendu vers Saint Bruno annonce son étonnement. Il écoute encore, et cependant son genou droit soulevé et sa jambe gauche hors du lit, indiquent qu'il se lève déjà pour courir à la vengeance, puisque sa main saisit ses armes suspendues à la tête de son lit. Toute la figure de Saint Bruno est en mouvement : l'on reconnaît l'empressement avec lequel il vient d'accourir. Il parle, il raconte de la voix, des yeux et du geste; on croit l'entendre. Les deux figures des gardes placées sur le devant, ne sont pas moins bien senties. Il est impossible de se méprendre sur l'intention de celui qui est déjà réveillé. Le trouble, l'agitation, le mouvement qui succèdent avec tant de rapidité à la surprise d'une nouvelle inattendue, sont ici rendus avec une vérité qui n'appartient qu'à la nature. Le Sueur, dans ce tableau, s'est placée à côté

de Racine. C'est le développement de ce cri sublime que ce grand poète a mis dans la bouche de *Mitridate* :

Les Romains :

Comme composition et expression, ce tableau n'est inférieur à aucun de ceux que les connaisseurs admirent le plus dans cette belle suite.

En 1776, Louis XVI eut envie de faire l'acquisition de la collection entière des tableaux de Le Sueur, qui décoraient le cloître des Chartreux. M. de Maurepas en écrivit au prieur de ces religieux ; lui fit part de l'intention du Roi, l'engagea à prendre, à cet égard, le vœu de sa communauté, et l'invita à venir lui rendre compte du résultat de la délibération. Le prieur des Chartreux se rendit en effet à Versailles, auprès de M. de Maurepas, pour l'informer de la disposition où était sa maison, de faire au monarque le sacrifice qu'il désirait. Il fut arrêté entre le ministre et le prieur, que le Roi ferait cette acquisition à raison de six mille francs pour chaque tableau, ce qui formait pour les vingt-deux tableaux qui composent cette suite, une somme de cent trente-deux mille francs. Une des conventions du marché, fut encore que le gouvernement s'engageait à faire faire des copies qui seraient destinées à remplacer les originaux. Ces copies furent évaluées à deux mille francs chaque ; ce qui formait une somme de quarante-quatre mille francs. Quand les conventions furent arrêtées, M. de Maurepas parut désirer de connaître l'emploi que les chartreux feraient de la somme qui leur était allouée pour la cession de leur propriété. Le prieur répondit que si le Roi voulait se charger des réparations à faire à la voûte de leur église, la communauté consentirait volontiers à ne rien toucher du prix convenu. Cette proposition fut goûtée par le ministre, et l'arrangement fut conclu avec cette nouvelle clause. En conséquence, les tableaux furent enlevés, mais ni les copies, ni les réparations ne furent faites.

PLANCHE II.

JOSEPH ET ZALUCA, femme de Putiphar ; *peint sur bois ; hauteur cinquante-trois centimètres huit millimètres, ou vingt-deux pouces ; largeur cinquante centimètres six millimètres, ou dix-sept pouces.*

La vingt-sixième livraison de notre ouvrage contient un tableau de Leonello Spada, où ce même sujet de la chasteté de Joseph est traité. Nous

ne répéterons point les réflexions que nous avons alors présentées à nos lecteurs sur le choix d'un semblable sujet, et qui peuvent également s'appliquer ici. Ainsi, nous ne considérerons le tableau dont nous allons parler, que sous le rapport de l'art.

Il nous paraît mieux composé, mieux pensé que celui du Spada. Vander Werff s'est mieux pénétré de la vérité historique. Il a mieux analysé la nature des passions dont les deux personnages qu'il a voulu représenter doivent être animés. Ici, Joseph est bien dans l'action de fuir, et le mouvement de couvrir sa figure de ses mains exprime bien la pudeur. Le Spada, au contraire, a prêté à Joseph une sorte de dédain insultant, de mépris presque grossier, qui n'est ni dans les convenances, ni dans la vérité; il paraît s'arracher d'auprès de Zaluca, bien moins par sentiment de vertu que parce qu'elle ne sait lui plaire. Aussi, dans son tableau, tout l'intérêt se porte sur cette femme, sur laquelle il a répandu tous les charmes que la volupté peut prêter; tandis que Vander Werff s'est plus rapproché de la vérité historique, en ne donnant à l'épouse de Putiphar que le désir et l'effronterie de l'impudicité. Spada s'est attaché à représenter une femme capable de séduire; donc il devait donner à Joseph une autre expression pour faire valoir davantage le triomphe de la vertu, tandis que Vander Werff n'a pas donné à ce même triomphe le prix qu'il pourrait peut-être avoir, en ne donnant à Zaluca que l'expression trop révoltante du désir. Dans le Spada, Zaluca voudrait être aimée de Joseph; dans Vander Werff, elle ne voudrait que le posséder. La première est la Phèdre de Racine, la seconde est Roxane.

Ce tableau prouve l'étude que Vander Werff faisait des statues antiques. Son Joseph est la figure de l'Apollon animée. Ce peintre avait le mérite de bien concevoir un tableau. On ne peut lui refuser même d'être quelquefois expressif; mais il avait le défaut de donner dans un extrême précieux. Il altérait ainsi la fermeté nécessaire au dessin, et répandait une mollesse sur ses productions qui en détruisait tout le charme.

Il exécuta ce tableau en 1710. Il est ainsi signé : Ch^er^. V^er^. Werff. A^o^. 1710. Il le vendit à Grégoire Page, anglais, et c'est du cabinet de cet amateur qu'il est passé dans la collection des rois français.

PLANCHE III.

RAPHAEL.

LA CHARITÉ, et DEUX ANGES ou GÉNIES; *peint sur bois; hauteur vingt-un centimètres cinq millimètres, ou huit pouces; largeur cinquante-trois centimètres huit millimètres, ou un pied huit pouces six lignes.*

NOUS avons déjà fait pressentir à nos lecteurs, dans la trente-unième livraison de cet ouvrage, les beautés qu'il découvrirait dans ces petites compositions, et le charme qu'il éprouverait à les examiner. Peindre la Charité, c'est-à-dire personnifier, à l'aide de l'allégorie, la plus aimable et la plus touchante des vertus dont le Créateur ait honoré l'espèce humaine, et répandre sur cette composition un intérêt assez puissant pour pénétrer le cœur de l'homme, et lui faire désirer de pratiquer cette charité, c'était un sujet digne de la belle ame de Raphaël. Aussi est-ce bien moins son génie et son esprit que l'on admire dans cette production, que le sentiment délicat et pur dont il était pénétré lui-même en l'exécutant. Cette peinture est du genre de celles connues dans les arts sous le nom de *Grisailles*.

Raphaël a représenté la Charité sous la figure d'une jeune femme. Elle est entourée de cinq jolis enfans groupés soit autour d'elle, soit dans ses bras; deux de ces enfans puisent sur son sein fécond et intarissable, le doux et premier aliment de la vie. Les trois autres, pleins de grâces, de charmes et d'innocence, lui prodiguent les plus tendres caresses, et sollicitent ses bienfaits. Sur les côtés et dans des cadres particuliers, sont deux autres enfans, génies symboliques de la Charité. L'un porte entre ses bras un vase rempli de feu, l'autre laisse échapper de ses mains des pièces de monnaie.

Rien de plus naïf, et en même tems de plus expressif que ces diverses figures. Il suffit pour leur éloge, de nommer leur auteur. Eh! qui ne sait que depuis long-tems il n'est point de langues assez riches d'expressions pour louer dignement Raphaël!

Ce tableau vient de l'église de *San Francesco*, à Pérouse.

PLANCHE IV.

POELENBURG.

DES BAIGNEUSES; *peint sur cuivre; hauteur dix-sept centimètres trois millimètres, ou six pouces six lignes; largeur vingt-quatre centimètres ou neuf pouces.*

Aux pieds d'un château gothique et demantelé, coule une petite rivière. De jeunes femmes se livrent, sur ses rives, au plaisir du bain. Sur les côtés et dans le fond, on aperçoit encore d'autres ruines; et sur un plan très-reculé, deux villageois qui conduisent un bœuf.

Les formes de ces femmes manquent de grâce et de beauté, et en général, on désirerait à ce tableau un coloris plus naturel et moins terne. Sous le rapport de l'exécution, c'est un joli tableau; mais après cet éloge, il n'en est aucun à lui donner.

PLANCHE V.

NEEFFS (PEETER), né à Anvers vers 1570; mort en 1651, fut élève de STEINWICK le père.

VUE INTÉRIEURE D'UNE ÉGLISE GOTHIQUE; *peint sur bois; hauteur trente-deux centimètres trois millimètres, ou un pied; largeur vingt-quatre centimètres, ou neuf pouces.*

Cet habile homme excellait à peindre des intérieurs de temple. Le tableau que nous publions ici, sans être l'un des plus importans de ce maître que possède le Musée, est le plus piquant d'effet. Il a en outre le mérite d'avoir été enrichi de jolies figures par Téniers. Elles représentent un prêtre, qu'un seigneur, accompagné de son page, vient d'aborder, et qui traversent ensemble la nef pour gagner une porte latérale. Aux pieds d'un pilier est assis un pauvre, tenant un enfant dans ses bras; et sur le devant un paysan agenouillé et en prière. C'est une singulière distraction du peintre, d'avoir laissé à ce villageois son chapeau sur la tête, sur-tout en Flandre, où la dévotion, plus générale que partout ailleurs, rend les hommes plus scrupuleux sur la révérence extérieure dans les églises. Au premier instant, en voyant cet homme

couvert, j'ai cru que c'était ici un temple réformé; mais le prêtre en surplis, les tableaux, les statues, les autels et leurs cierges ne permettent pas de douter que ce ne soit une église catholique. Ce défaut de costume est donc une inadvertance. Quoi qu'il en soit, ces diverses figures sont pleines d'esprit, et dignes du grand peintre dont le talent en orna ce tableau.

PLANCHE VI.

NYMPHE, STATUE; *hauteur un mètre soixante-deux centimètres, ou cinq pieds.*

CETTE statue a long-tems été placée parmi celles qui décoraient les jardins de Versailles, d'où elle a été tirée pour être placée au Musée Napoléon. C'est dans la salle dite *des Saisons* qu'on la voit aujourd'hui. Elle est de marbre de Paros, dur et à gros grains.

Ce nom générique de *Nymphe* qu'on lui a donné, vient de l'incertitude où se trouvèrent les antiquaires lorsquelle fut découverte, de savoir à qui l'appliquer. La boule que l'on voit sous son pied gauche fit d'abord penser que c'était une figure symbolique de la Fortune, et cette idée détermina le genre des premières restaurations qu'on lui fit éprouver; mais Visconti remarque judicieusement que si cette boule, par sa proportion, ne peut faire allusion aux jeux familiers aux Nymphes, elle ne conclut pas davantage en faveur du système qui voudrait reconnaître dans cette statue une figure de la *Fortune*; car une roue, et non pas une boule, était l'attribut que les anciens donnaient à cette Déesse: et en effet *la Roue de Fortune* est encore aujourd'hui notre expression vulgaire.

En suivant la méthode de l'analyse comparée, à qui les sciences en général ont tant d'obligations, on est parvenu à expliquer cette statue d'une manière moins conjecturale: elle ressemble parfaitement, par la draperie, par la manière de relever le manteau de la main droite, et par tous les autres détails, non-seulement à deux autres statues antiques, l'une placée à Florence parmi les filles de Niobé, et l'autre que l'on voit dans le cabinet de Suède, mais encore à une troisième qui se trouve gravée à la fin du troisième volume du Museo Pio, et que l'on voyait autrefois à la *Villa-d'Este*, à Tivoli; et c'est celle-ci qui a fixé toutes les

incertitudes, parce qu'elle porte gravée sur la plinthe le nom ANCHYROE. Le rapprochement que l'on a fait de cette statue avec celle que nous décrivons dans cet article, a motivé les restaurations modernes que l'on a substituées à celles faites dans l'origine, comme rentrant avec plus de probabilité dans l'intention primitive du statuaire antique. Quoique la tête soit rapportée, elle est antique, et celle de la statue même : elle en avait été détachée. Les deux bras sont modernes, ainsi que l'urne qu'elle porte sur l'épaule droite.

La nymphe *Anchyroe* était fille du Nil. Elle épousa Bélus, et donna le jour à cette race des Bélides, fameuse par les malheurs d'Égyptus, de Danaüs et de ses filles.

La fable, la mythologie ancienne, et l'histoire des tems héroïques reconnaissent plusieurs Bélus avec lesquels il ne faut pas confondre celui dont nous venons de parler, et qu'épousa *Anchyroe*. Cicéron donne ce nom au cinquième Hercule. Un roi de Lydie et un roi de Tyr le portèrent également. Ce dernier fut le père de la célèbre Didon, reine de Carthage. Mais le plus fameux des Bélus, connus dans l'antiquité, fut le Bélus que les Babyloniens regardaient comme la première des Divinités. C'est à lui que l'on avait élevé ce temple si magnifique, où toutes les richesses de l'Asie étaient venues s'ensevelir, et que pilla et détruisit Xerxès au retour de son expédition contre la Grèce. On donna le nom de ce dieu au premier monarque des Assyriens ; et comme après sa mort, Ninus son fils le fit placer au rang des dieux, on a souvent confondu le roi dont les Assyriens honoraient la cendre, avec le dieu qu'ils adoraient dans leur temple.

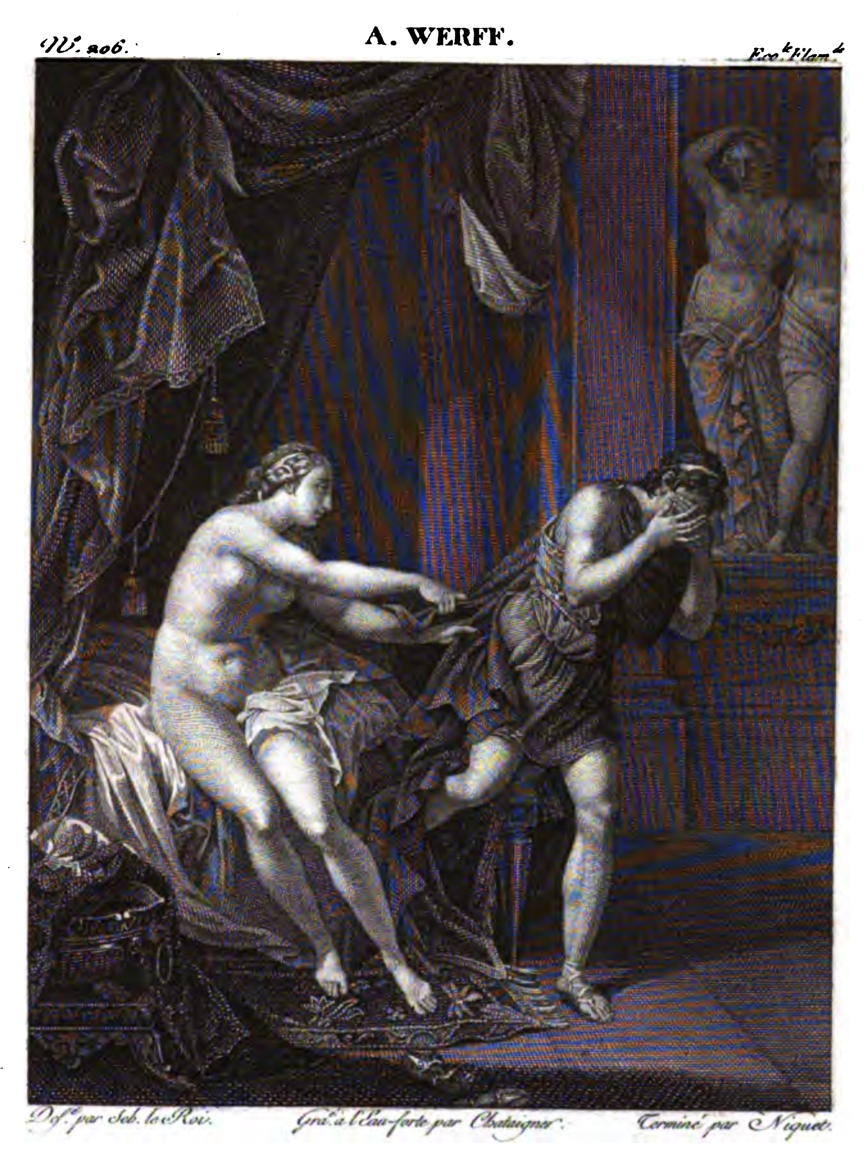
N°. 206. LE SUEUR. Ec. le Franc.se



Des.é par Bourdon. Gra.é à l'Eau forte par Chataigner. Ter.é par Dambrun.

APPARITION DE S.T BRUNO AU COMTE ROGER.

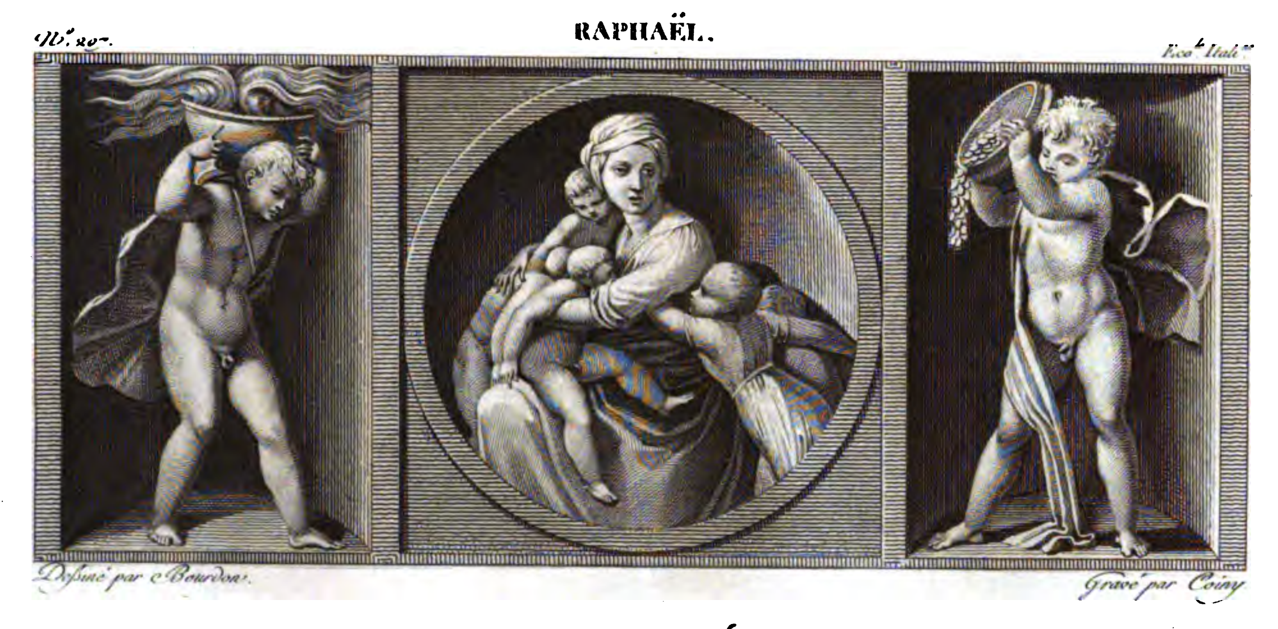
N°. 206. **A. WERFF.** Eco.le Flam.de



Des.é par Seb. le Roi. Gra.é à l'Eau-forte par Chataigner. Terminé par Niquet.

LA CHASTETÉ DE JOSEPH.

N.° 207. RAPHAËL. Eco.le Itali.ne



Dessiné par Bourdon. Gravé par Coiny

LA CHARITÉ.

N.° 208. POELENBURG. Éco.le Flam.de

Des.é par Gregorius. Grav.é à l'Eau-forte par Chataigner. Term.é par Bovinet.

LES BAIGNEUSES.

Nº. 209. **PÉETER NEEFFS.** Ecole Flam.de



Des.né par Meunier. Gra.vé à l'Eau forte par J.J. De la Porte. Term.é par Maillet.

L'INTÉRIEURE D'UNE ÉGLISE.



Dessiné par Vauthier. Gravé par Pigeot.

UNE NYMPHE.

EXAMEN
DES PLANCHES.

TRENTE-SIXIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

VANNUCHI (ANDREA) dit DEL SARTO, né à Florence, en 1488, mort en 1530, fut élève de PIETRO COSIMO.

LA DÉPOSITION DE CROIX; *peint sur bois; hauteur, deux mètres, quarante centimètres, ou sept pieds neuf pouces; largeur, deux mètres, ou six pieds trois pouces.*

LE corps du Christ, descendu de la croix, a été placé sur un tertre. L'on a étendu sous lui le linceuil destiné à l'ensevelir. Il paraît assis sur son séant, parce que Saint Jean, le disciple bien aimé, agenouillé derrière lui et les yeux baignés de larmes, soutient encore le buste. La Vierge, également à genoux, soulève le bras gauche de son fils. Devant lui sont la Madelaine et Sainte Catherine d'Alexandrie, et sur le second plan, Saint Pierre et Saint Paul; tous contemplent avec les diverses expressions de la plus vive affliction, les restes inanimés du Rédempteur du monde. L'artiste a représenté sur le devant le symbole du sacrement de l'Eucharistie, que Jésus-Christ institua avant sa mort.

De tous les ouvrages de ce peintre célèbre, l'un des chefs de la belle École florentine, celui que nous publions est le plus important, comparativement à ceux que possède le Musée Napoléon; et en effet, il est infiniment recommandable par les nombreuses beautés qu'il réunit. Il est impossible de rendre avec plus de naïveté les sentimens divers d'afflic-

tion dont chacun des personnages est affecté; on dira sans doute que ces expressions variées de la douleur ne sont point héroïques, mais elles sont d'une simplicité admirable.

Vasari, l'un des plus grands admirateurs du mérite d'Andrea del Sarto, fait avec juste raison l'éloge de ce beau tableau, et nous instruit de son origine. Pendant la peste où Florence fut en proie en 1523, Vannuchi se retira avec sa famille dans un couvent de religieuses de l'ordre des Camaldules à *Mugello*. Il fut sensible aux égards qu'on lui témoigna dans cette maison; et jaloux de laisser à ces dames un gage de sa reconnaisance, il exécuta en conséquence ce tableau dont il leur fit don, pour s'acquitter envers elles des soins aimables et touchans qu'elles lui avaient prodigué.

On croit reconnaître dans cette composition les portraits de son épouse et de sa belle-fille, qu'il était assez dans l'usage de prendre pour modèles. Il est certain du moins qu'elles l'avaient suivi dans ce couvent. Si ce n'est point une présomption, la figure de Sainte Catherine d'Alexandrie offrirait les traits de la première, et ceux de la seconde se retrouveraient dans la Madelaine. Il faut remarquer cependant que le portrait de sa belle-fille se rencontre moins souvent que celui de son épouse dans ses autres ouvrages. Ils roulent presque tous sur des sujets de *Sainte Famille*, où sa femme lui servait toujours de modèle pour représenter la Vierge.

L'exécution pittoresque de celui que nous décrivons est extrêmement aimable; le *faire* est d'une facilité charmante; et en général il est *touché* avec amour. Les critiques plus empressés à démêler les défauts d'un ouvrage qu'à convenir de ses beautés désireraient peut-être plus de *grandiose* dans celui-ci. Ils pourraient trouver dans la figure du Christ une nature un peu pauvre, et pas assez d'expression pittoresque dans celle de la Vierge; mais on sait qu'en fait d'expression il ne faut demander rien d'idéal à *Andrea del Sarto*. Son grand mérite était de joindre à l'élégance du dessin un pinceau très-suave, et un style de draperie qu'aucun peintre n'égala.

Le palais Pitti à Florence, d'où sort ce tableau, ne le possédait pas depuis très-long-tems. Guillaume *Della Valle* est le premier qui fasse mention de cette localité, dans son édition de Vasari, publiée en France en 1792. Il admire également cet ouvrage, et le regarde comme un des plus précieux ornemens de la galerie Pitti.

Il porte le monograme de Vannuchi ; un A majuscule entrelacé d'un V. *Andrea Vannuchi.*

Il a été gravé à l'eau forte par Carlo Lasinio, et terminé au burin par Gio B. Cecchi : cette planche se voit dans l'ouvrage intitulé : *Etruria Pittrice.*

PLANCHE II.

DICK (ANTOINE VAN)

SAINT-MARTIN partageant son manteau avec un pauvre ; *peint sur bois ; hauteur, un mètre soixante-seize centimètres, ou cinq pieds six pouces ; largeur un mètre cinquante-neuf centimètres, ou quatre pieds onze pouces et demi.*

Saint Martin, avant sa conversion à la religion Chrétienne, passant un jour à la porte d'Amiens pendant un hiver très-rigoureux, rencontra un pauvre dont la nudité excita sa compassion. Ayant précédemment distribué tout l'argent qu'il possédait, il se dépouilla de son manteau, le coupa avec son sabre et en donna la moitié à ce malheureux. Le père Baillet rapporte que la nuit suivante, Jésus-Christ revêtu de cette moitié de manteau, apparut en songe à Saint Martin, et qu'il disait aux anges dont il était entouré : *c'est Martin qui ma revêtu de cet habit, quoiqu'il ne soit encore que Catéchumène.*

Lorsque Van-Dick exécuta ce tableau, il n'avait tout au plus que seize à dix-sept ans. Il venait, docile aux conseils de Rubens, de quitter l'école de ce maître célèbre pour aller étudier les grands peintres de l'Italie. Rubens, pour lui faciliter ce voyage, lui avait donné de l'argent, et l'un des plus beaux chevaux de son écurie. Un chevalier nommé Narmi, l'accompagnait et devait lui servir de mentor pendant la route. En passant à Savelthеim, bourg distant de Bruxelles de deux lieues, il s'éprit tellement des charmes d'une jeune fille qu'il s'y arrêta, et céda au désir qu'elle lui témoigna d'avoir deux tableaux de lui pour l'autel de sa paroisse.

Il choisit pour le sujet de l'un des deux la charité de Saint Martin (et c'est celui dont il est question ici), et se peignit lui-même sous la figure du Saint, monté sur le cheval qu'il tenait de la libéralité de Rubens. Le

sujet du second fut une Sainte Famille dans laquelle il peignit sa maîtresse avec son père et sa mère. Ce dernier a disparu depuis très-long-tems de cette église sans que l'on sache ce qu'il est devenu.

Le nôtre est dû aux conquêtes de l'armée française dans la Belgique. Il fut extrait de l'église de Savelthem, au mois de fructidor an 2, par un artiste Français, M. Barbier Valbone, habile peintre de portrait, qui pour lors, lieutenant au cinquième régiment de hussards, avait été chargé par les Représentans du peuple, près l'armée victorieuse, de recueillir les objets d'arts dans les pays conquis. Ce ne fut pas sans danger qu'il parvint à obtenir ce tableau. Pendant que, suivi d'une très-faible escorte, il faisait descendre le tableau de la place qu'il occupait, les paysans révoltés s'attroupèrent; les portes de l'église furent fermées, et il s'y vit assiégé. Sa présence d'esprit et son courage le sauvèrent; il tint ferme dans son poste assez long-tems, pour qu'il lui arrivât des secours qui le débarrasèrent.

Ce fut également à ses soins que l'on dut tous les précieux tableaux de la Belgique. On se fait peu d'idée des difficultés qu'il lui fallut éprouver pour déplacer et encaisser les énormes et pesans panneaux sur lesquels sont peints la *Descente de Croix* et l'*Elévation de Croix* de Rubens. Rien de plus ingénieux que les chariots qu'il fit construire pour transporter à Paris ces chefs-d'œuvres, que par leurs grandes dimensions l'on pourrait qualifier de colosses de la peinture. Ce jeune artiste rendit alors par son zèle et son activité trop de services au Musée, pour laisser échapper cette occasion de le présenter à la reconnaissance des amis des arts. Nous ne pouvions d'ailleurs passer sous silence des faits qui se rattachent spécialement à l'Histoire du Musée Napoléon.

Si l'anecdote qui donna naissance au tableau que nous décrivons, n'était pas aussi connue et aussi avérée, on pourrait hésiter de le donner à Van-Dick. Il tient tellement au *faire*, au talent, à la couleur brillante et au style de Rubens, qu'il serait facile de s'y méprendre. Lorsque Van-Dick, dans la suite, eut connu les peintures de l'école de Venise, il prit une autre route; il changea son coloris; et plusieurs des tableaux qu'il exécuta en Italie, le disputent pour la chaleur et la finesse aux plus beaux ouvrages du Titien.

Les rigoristes reprocheraient au *cheval* de S. Martin des formes trop matérielles, et ce reproche ne serait pas injuste. Ce cheval en effet a bien plus la pesante épaisseur d'un limonier de brasseur, que la svelte

élégance d'un cheval de main. Van-Dick prouva depuis qu'il savait mieux choisir la belle nature; témoin son portrait équestre de *Moncade*. Ici il a copié fidellement le cheval qu'il tenait de la générosité de Rubens. C'est un véritable cheval brabançon.

La pantomine des personnages de ce tableau est exprimée avec justesse. La rapace avidité du mendiant qui tire à lui avec force la partie du manteau que le Saint achève de couper avec son épée; la hideuse figure de l'autre mendiant agenouillé et se traînant sur ses béquilles; le vice et la débauche empreints sur ses traits; sa dégoûtante misère, témoignage odieux de l'inconduite bien plus que de l'infortune; l'attention du cavalier que l'on voit à côté de S. Martin, bien plus arrêté sur le spectacle repoussant de ces mendians que sur l'action généreuse qui se passe sous ses yeux, tout est senti, tout est exprimé avec une vérité admirable.

Ce tableau a été gravé, mais médiocrement, par J. L. Krafft, fils.

PLANCHE III.

GIORGIONE.

CONCERT CHAMPÊTRE; *peint sur toile; hauteur, un mètre dix centimètres ou trois pieds cinq pouces; largeur, un mètre trente-six centimètres, ou quatre pieds trois pouces.*

C'est vainement que l'on a cherché et que l'on chercherait encore à expliquer l'intention de cet habile peintre dans ce tableau, dont l'inconvenance morale blesse les regards. Avec un costume plus antique de site et de personnages, on pourrait y reconnaître une idylle de Théocrite; mais le contraire est évident, et il est certain que le Giorgione a prétendu placer deux femmes nues en présence de deux jeunes Vénitiens vêtus. On ne peut excuser cette indécence, qu'en supposant que le Giorgione, en composant ce tableau, a pensé que, renfermé dans le cabinet de quelque amateur, il ne serait jamais exposé publiquement, et qu'il n'a voulu que laisser aux gens de l'art une preuve de son talent pour le coloris.

Un jeune homme, assis sur le gazon, joue du luth, instrument que le Giorgione lui-même possédait dans un degré supérieur. Un autre jeune

homme, et une jeune femme qui tient un chalumeau, également assis, écoutent le musicien avec une attention très-marquée, tandis qu'une autre femme debout, et tenant un vase penché, semble verser de l'eau dans une cuve de pierre. Dans le fond on aperçoit un pâtre qui garde ou conduit un troupeau.

En laissant à part l'inconvenance de ce tableau, et l'obscurité de son sujet, on ne peut donner trop d'éloges aux beautés pittoresques que l'artiste y a déployées. M. Mariette le cite comme l'un des plus précieux ouvrages de ce célèbre peintre, soit comme coloris, soit comme paysage; et en effet il possède ces qualités dans la plus éminente perfection.

Ce tableau a appartenu jadis à Charles I.er, roi d'Angleterre. Avant d'entrer au Musée Napoléon, il faisait partie de la collection des rois de France. On le trouve gravé par Nicolas Dupuy dans l'ouvrage de M. Crozat.

PLANCHE IV.

PATEL (BERNARD), peintre français, florissait à Paris, vers 1650.

UN PAYSAGE *éclairé par le soleil couchant; peint sur toile; hauteur, soixante-sept centimètres ou deux pieds un pouce; largeur, quatre-vingt-trois centimètres ou deux pieds sept pouces.*

Ce tableau de Paysage représente une campagne arrosé par une rivière. On aperçoit sur une chaussée une femme; elle porte un enfant sur son dos et en conduit un plus âgé par la main; un vieillard l'accompagne. Sur un plan plus élevé, le peintre a placé un pêcheur à la ligne causant avec un homme qui le regarde. Plus loin deux pâtres sont couchés sur les rives du fleuve et gardent des bestiaux qui paissent parmi les joncs, les roseaux et les glayeuls. Dans le lointain l'on découvre un pont.

Ce paysage est bien composé; le feuillé est spirituellement touché; mais la couleur générale du tableau est factice. Tout y est fait de pratique et d'après des études d'atelier. Il sort de l'hôtel Lambert, que décora les pinceaux du célèbre Le Sueur, et où l'on voyait plusieurs autres tableaux de ce même Patel.

PLANCHE V.

VANNUCHI (Andrea) dit DEL SARTO.

PORTRAIT *d'André del Sarto, peint par lui-même ; sur bois ; hauteur, un mètre cinq centimètres ou trois pieds trois pouces ; largeur, soixante-douze centimètres ou deux pieds trois pouces.*

Ce célèbre artiste s'est peint dans sa jeunesse ; il n'avait alors que seize ans, et ce portrait atteste que déjà il était un grand peintre. Son talent pour le dessin s'est perfectionné depuis, mais jamais il ne peignit rien de plus délicat. Ce portrait est l'ouvrage d'un jeune homme. L'on sent à merveille qu'encore peu versé dans les secrets de la peinture, il ne marche pour ainsi dire qu'à tâtons ; mais cette indécision même est pleine de grâces et délicatesse. La tête de ce portrait, surtout, est charmante. Aux traits de sa figure, on distingue qu'il devait être d'un tempérament froid et flegmatique, d'un caractère tout à la fois observateur et mélancolique. Il semble que ce soit d'après ce tableau que Vasari a tracé le portrait moral de ce célèbre artiste.

PLANCHE VI.

AMAZONE.

STATUE ; *hauteur, deux mètres trois centimètres, ou six pieds trois pouces.*

Les antiquaires croient reconnaître dans cette statue l'Amazone Molpadie. La fable veut que cette Molpadie ait tué d'un coup de flèche, Antiope, reine des Amazones, que Thésée avait vaincue sur les bords du Thermodon, faite captive et ensuite épousée. Elle fut mère de ce malheureux Hypolite, que les beaux vers de Racine ont rendu si célèbre parmi nous.

Il ne faut pas confondre cette Molpadie, avec Molpadie, sœur de Parthénie et toutes deux filles de Staphyse, qui, l'une et l'autre, se jetèrent dans la mer de désespoir d'avoir laissé, pendant leur sommeil, briser

l'urne dans laquelle leur père renfermait son vin, et qu'Apollon rendit à la vie en faveur de Rhoio, leur sœur, qu'il avait aimée.

Quoiqu'il en soit du nom de cette statue, les attributs qui l'accompagnent et que l'on voit sculptés sur le tronc d'arbre qui lui sert d'appui, ne permettent pas de douter que ce ne soit une Amazone. Le bouclier et la hache à deux tranchans sont en effet les armes que Virgile prête à ces femmes guerrières; elle porte en outre la double ceinture que Sénèque donne à l'Amazone Hypolite. Elle a pour unique vêtement un *peplum*. Son carquois, dont la gaîne est plate, est placé sous son bras gauche. A côté du pied gauche et par terre, le sculpteur a mis son casque. On remarque au-dessous de la cheville de la même jambe, la courroie qui servait aux anciens à attacher l'unique éperon dont ils se servaient. Visconti nous apprend que cette coutume s'est constamment conservée jusqu'à nos jours, ainsi qu'il l'a observé dans les races des anciens peuples dont Rome est environnée.

Ce beau monument est de marbre, dit *Grechetto*.

N°. 211. **ANDRE DEL SARTO.** Éco. Itali.ne



Des. par Chasselat père. Grav. par C. M. Hess, Profess. de l'acad. de Peint. à Dusseldorf.

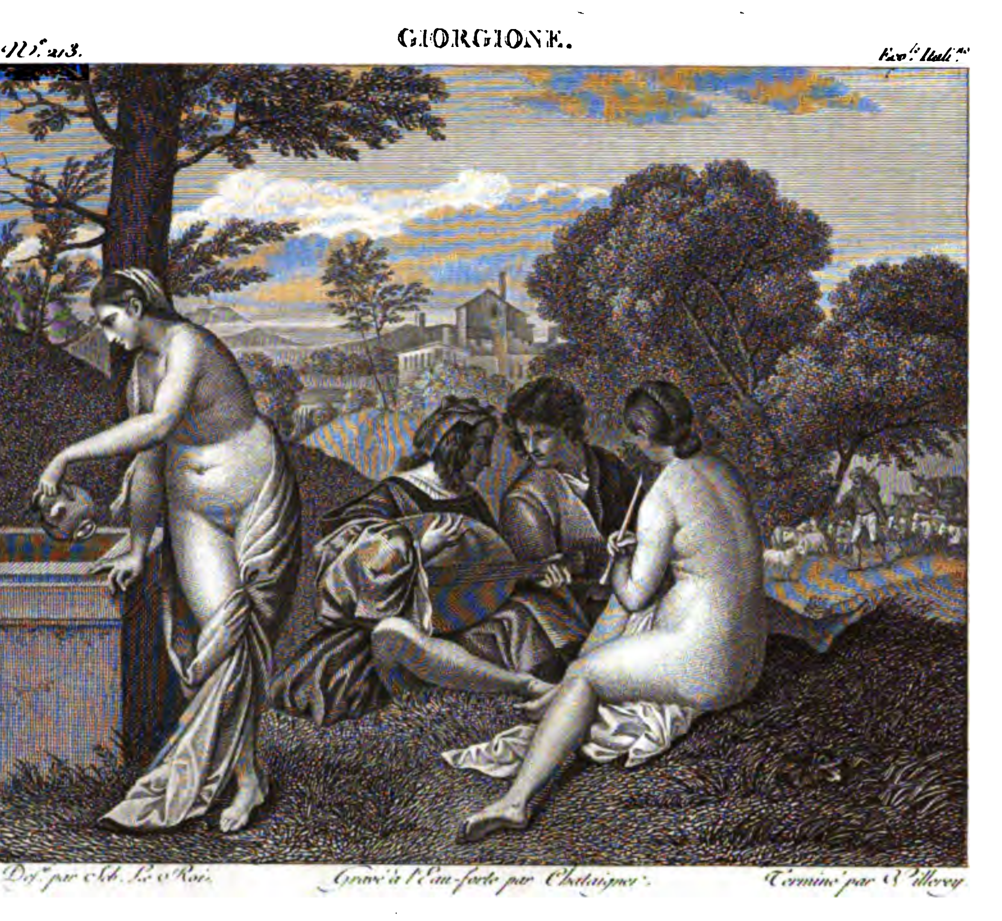
DÉPOSITION DE CROIX.

Des. par Job. Le Roy. Gravé à l'Eau-forte par Le Rouge. Ter. par Dambrun.

S.T MARTIN.

GIORGIONE.

N.° 213. Éc.le Ital.ne



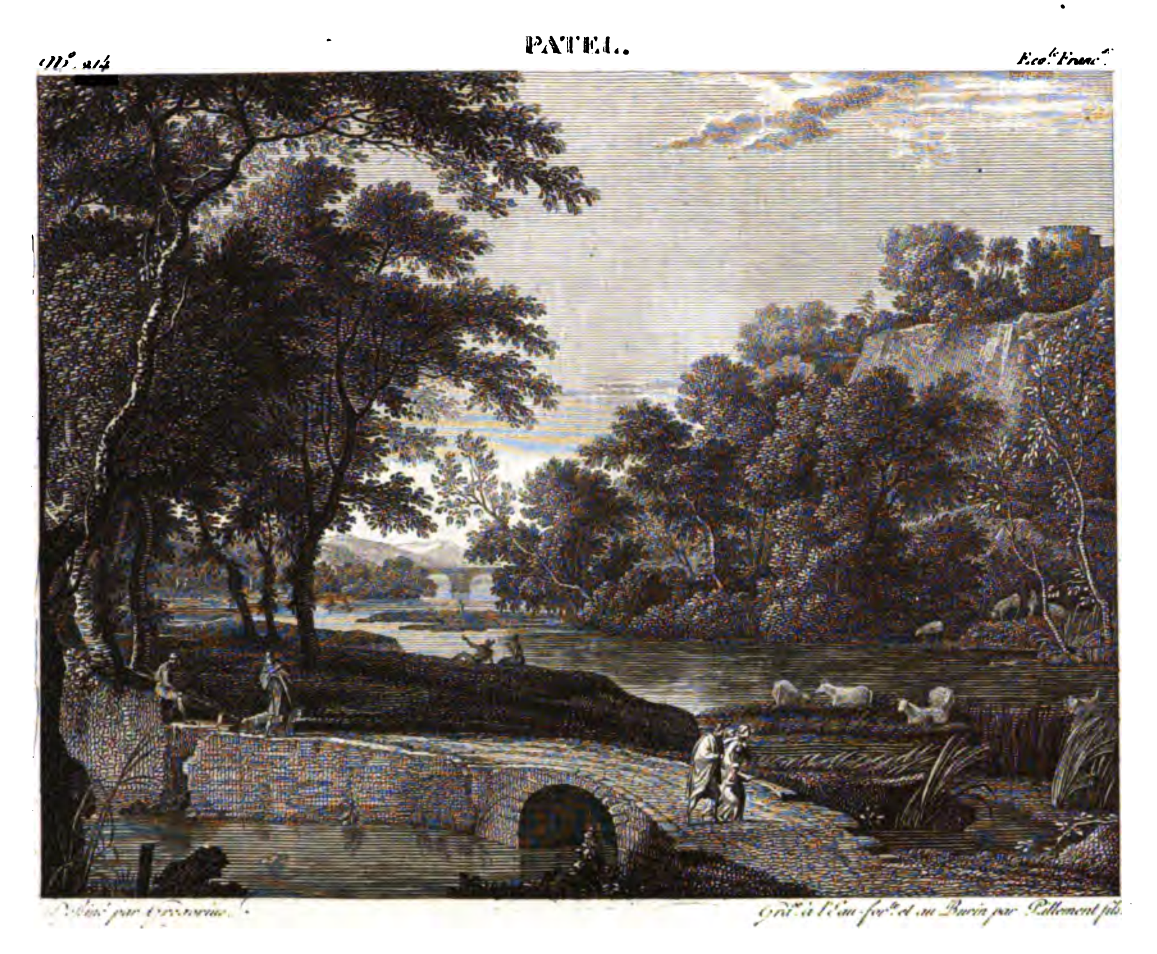
Des.é par Seb. Le Roi. Gravé à l'Eau-forte par Chataigner. Terminé par Villerey.

LE CONCERT.

Nº. 214

PATEL.

Ecole Franc.



Dessiné par Grégorius. Gravé à l'Eau-forte et au Burin par Pillement fils.

PAYSAGE.



Dessiné par Chasselat. Gravé par Langlois J.e

PORTRAIT D'ANDRE DEL SARTO.

N°. 216. Statue en Mar.bre de Paros.



Dessiné par Vauthier. Gravé par Pigeot.

AMAZONE.

TABLE
DU TROISIÈME VOLUME.

LIVRAISONS DE 25 A 36.
GRAVURES DE 145 A 216.

SUJETS DE PEINTURE.

NOMS DES MAITRES.	ÉCOLES.	EXPOSITION DES SUJETS.	Numéros des Planches.
Goyen (J. Van). . .	Flamande . . .	Vue d'un Canal	185
Guide (Guido Reni, dit le).	Italienne . . .	L'union du dessin et de la Couleur.	176
Keyser (T.)	Flamande . . .	Les Bourgmestres d'Amsterdam .	200
Le Brun (C.). . . .	Française . . .	La bataille d'Arbelles.	151
L'Espagnolet (J. Ribera, dit)	Italienne . . .	L'adoration des Bergers	163
Le Sueur (E.). . . .	Française . . .	Saint Bruno enseigne la Théologie.	145
Idem.	*Idem*	Apparition de Saint Bruno au Comte Roger	205
Idem.	*Idem*.	L'Amour armé du foudre de Jupiter.	153
Idem.	*Idem*.	Jupiter enlevant Ganimède. . .	158
Idem.	*Idem*.	Mercure et l'Amour.	171
Idem.	*Idem*	L'Amour dans les bras de Cérès.	195
Mannozzi (J.). . . .	Italienne . . .	Le Curé Arlotto.	182
Meel (J.).	Flamande . . .	La Dînée des Voyageurs. . . .	159
Meulen (A.F. Van-Der)	*Idem*	Convoi Militaire.	189
Michel Ange Busnarotti.	Italienne . . .	Les trois Parques	194
Murillo (Don B. Estevan)	*Idem*	Le petit Mendiant.	155
Patel (B.)	Française . . .	Paysage..	214
Péeter Néeffe	Flamande . . .	L'Intérieur d'une Église	209
Poel (E. Van-Der) .	*Idem*	La Ferme rustique.	172
Poelemburg (C.) . .	*Idem*	Paysage	178
Idem.	*Idem*	Les Baigneuse.	208
Poussin (N.)	Française. . .	Moïse sauvé des Eaux	169
Idem.	*Idem*	Le Thriomphe de Flore	199
Raphaël (Sanzio) . .	Italienne . . .	La Vision d'Ezéchiel.	187
Idem.	*Idem*	Sainte Cécile.	193
Idem.	*Idem*.	L'Espérance.	183
Idem.	*Idem*	La Charité	207
Rubens (P. P.) . . .	Flamande . . .	Saint Roch.	175
Sacchi (Andrea), . .	Italienne . . .	Saint Romuald et ses Disciples .	157
Schalken (G.) . . .	Flamande. . .	Un Effet de Lumière.	184
Silvestre (L.). . . .	Française . . .	Saint Benoît ressuscitant un enfant.	188
Spada (L.).	Italienne . . .	La Chasteté de Joseph	152
Stella (J.)	Française . . .	Jésus Christ recevant la Vierge dans le Ciel.	146
Valentin (M.). . . .	*Idem*.	Saint Leu.	165

FIN DE LA TABLE DU TROISIÈME VOLUME.


89071086136
B89071086136A




89071086136
B89071086136A



